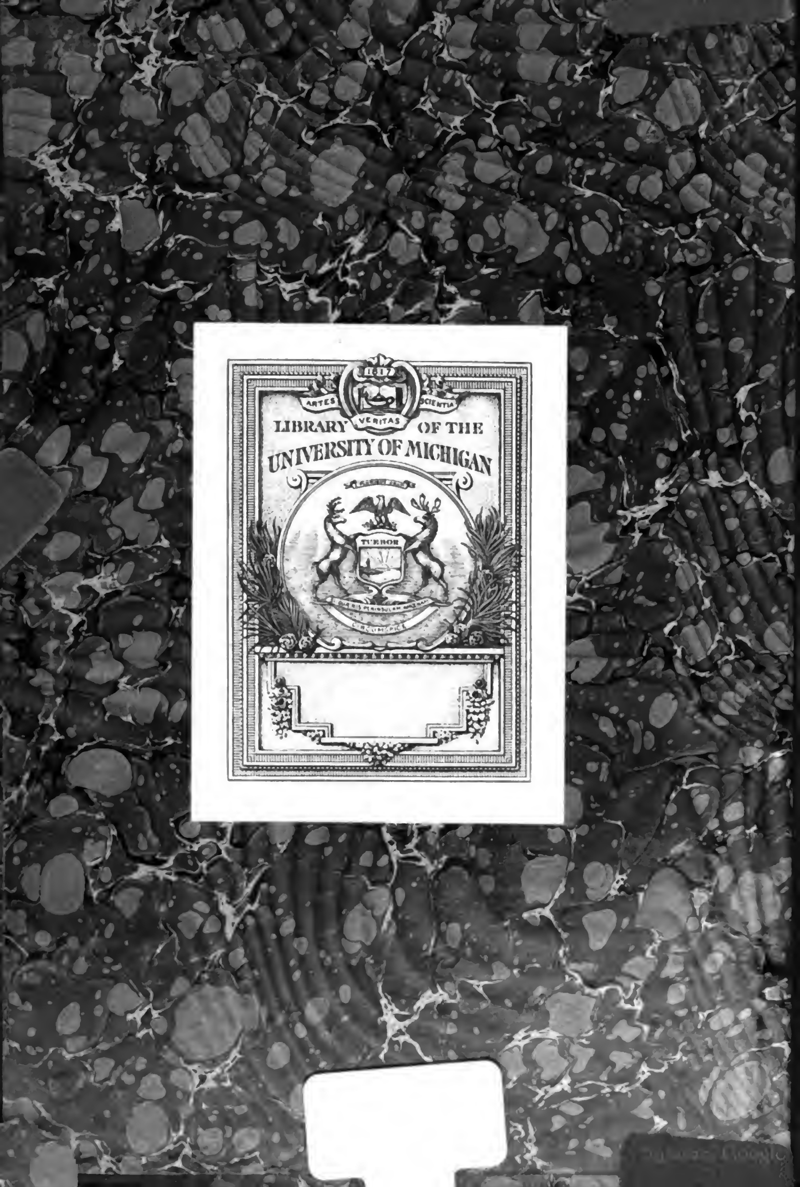
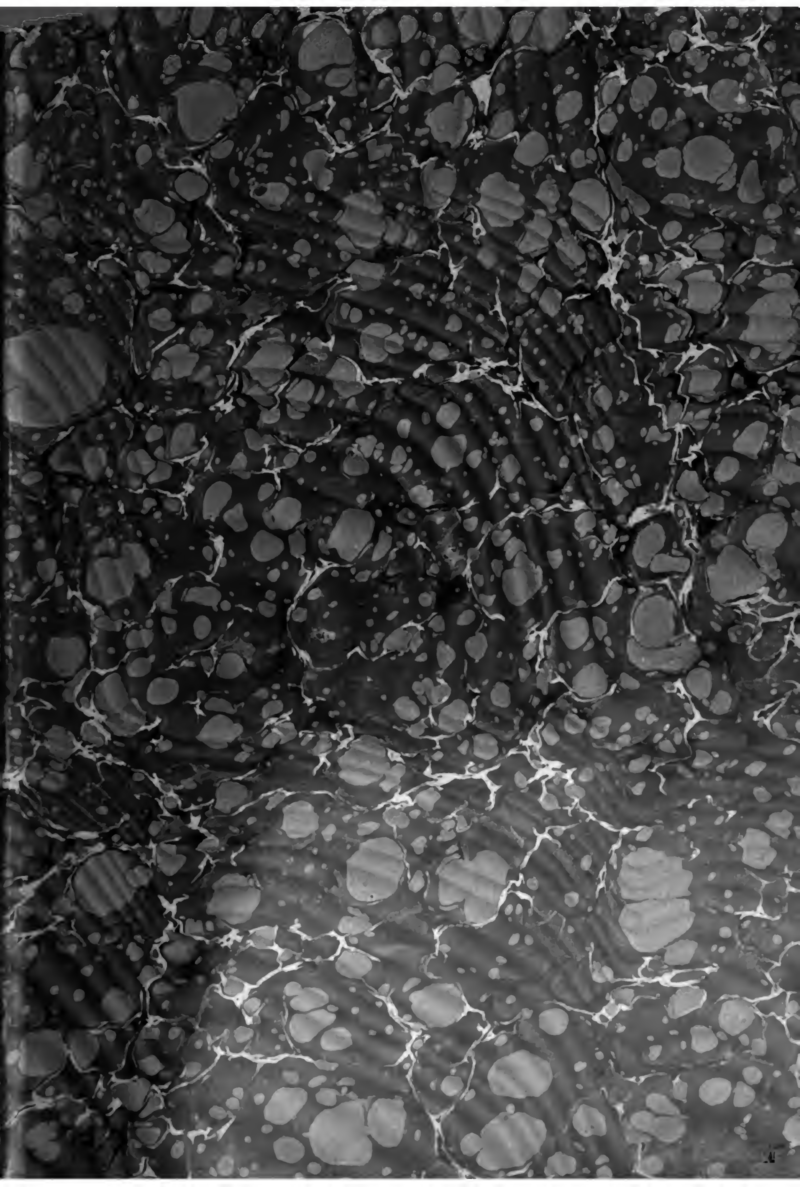
Musikgeschi... Aufsätze

Philipp Spitta

Musikgeschi... Aufsätze

Philipp Spitta


ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR



Musikgeschichtliche Aufsätze.



Musikgeschichtliche Aufsätze

von

Philipp Spitta.



Berlin.
Verlag von Gebrüder Paetel.
1894.



Vorwort.

Die Veranlassung zum Erscheinen dieses Buches ist der erste der in ihm enthaltenen Aufsätze. Er soll die Aufgabe, die ich vor zehn Jahren mit der Gesammt-Ausgabe der Werke Heinrich Schützens mir gestellt hatte, gleichzeitig mit dem Erscheinen des letzten Bandes dieser Ausgabe zum Abschluß bringen. Für eine größere monographische Arbeit über Schütz halte ich die Zeit noch nicht für gekommen, und wenn wir so weit gelangt sein werden, daß die allgemein gewordene Theilnahme für den Mann eine solche Arbeit rechtfertigt, dann wird man doch vielleicht lieber eine Geschichte der deutschen Musik im 17. Jahrhundert schreiben wollen, in welcher Schütz einen beherrschenden Platz einnehmen würde. Ein Aufsatz aber von dem geringen Umfange des hier vorliegenden ließ sich nicht wohl allein veröffentlichen. Es schien mir nicht unangemessen, den großen Meister mit einer Gefolgschaft auszustatten, die von seiner Zeit und Umgebung ausgehend sich bis auf die Gegenwart herabzöge. Unter diesem Gesichtspunkte habe ich aus meinen früher erschienenen Arbeiten eine Auswahl getroffen und biete sie hier als Sammlung dar. Enthält sie zum Unterschiede

von der älteren Sammlung „Zur Musik“ auch Darstellungen und Untersuchungen aus etwas entlegeneren Gebieten der Musikwissenschaft, so ergab sich dies eben aus der Natur des Planes; diese verlangte auch gebieterisch, daß die italienische Musik nicht fehle. Sollte ich mich in der Erwartung täuschen, daß ein weiterer Leserkreis jenen entlegeneren Dingen — die es eigentlich für uns doch nicht mehr sein dürften — seine Theilnahme schenken werde, so wird er sich hoffentlich durch den übrigen Inhalt des Buches einigermaßen entschädigt finden.

Der Aufsatz über Schütz ist vor etwa drei Jahren entworfen worden, da die Arbeit an der Gesammt-Ausgabe im wesentlichen vollendet schien. Der Entwurf hat in der „Allgemeinen Deutschen Biographie“ Veröffentlichung gefunden. Auf ausführlichere Quellennachweise und jene Ergänzungen, welche in das Gebiet der Anmerkungen gehören, mußte ich freilich verzichten. Eine meinen Absichten völlig entsprechende Gestalt hat demnach der Aufsatz erst jetzt erhalten können. Es hat sich seitdem aber auch noch manches bisher Unbekannte eingestellt, das zu berücksichtigen war; imgleichen gab es einige Irrthümer zu verbessern. So ist er in seiner jetzigen Gestalt doch etwas Neues und, wie ich hoffe, Vervollkommnetes. Wiederholte gründliche Durcharbeitung habe ich mir auch bei keinem der andern Aufsätze erlassen, bei einzelnen hat diese zu erheblichen Erweiterungen und Aenderungen geführt. Daß mehrere von ihnen zuerst in den früheren Jahrgängen der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft gestanden haben, erwähne ich hier mit Bezug auf eine im Vorwort der Sammlung „Zur Musik“ gemachte Bemerkung: als ich sie ihrerzeit niederschrieb, lag mir der Gedanke noch fern, ein Buch herauszugeben, wie es das vorliegende sein möchte.

Der übrige Bestand, soweit er nicht Gelegenheitsschrift ist, erschien während eines Verlaufs von vierundzwanzig Jahren in der Leipziger „Allgemeinen Musikalischen Zeitung", den „Monatsheften für Musikgeschichte" und der „Deutschen Rundschau".

Aufsätze, wie „Der deutsche Männergesang", „Johann Georg Kastner", „Xaver Schnyder von Wartensee" bitte ich als Versuche zu betrachten in einer Form, die meines Wissens in der Musikschriftstellerei früher kaum gepflegt sein dürfte. Es scheint mir unzweifelhaft, daß die Entwickelung der Ergebnisse eigner Untersuchung durch Anknüpfung an die Arbeit eines Andern für den Leser einen besonderen Reiz mit sich zu bringen und auch dem Verfasser gewisse formelle Vortheile zu gewähren vermag. Ob ich verstanden habe, jenen zu erregen und diese auszunutzen, darüber steht Andern das Urtheil zu.

Berlin, den 9. März 1894.

Philipp Spitta.

Heinrich Schütz' Leben und Werke.

W. G. Whittaker-A. G. Latham: Ari
aus den Opern G. F. Händels. 2 Bände. Oxfo

zu beleuchten, we
merkwürdige Etik
klingen

Heinrich Schütz's Familiengeschichte und

Von Karl Spies, Bad Köstritz.

Von Volksgenossen mit dem Familiennamen Sch von dem größten Tonsetzer des 17. Jahrhunderts deswegen Nachforschungen an. Diese Annahme ist hatte keine Söhne, sondern nur zwei Töchter, von verstarb und die andere mit dem Dr. der Rechte Leipzig, verheiratet war und fünf Kinder gebar. Euphrosyne mit dem Wurzner Domherrn Johann dieser Ehe gingen nur zwei Kinder hervor. Nur Kindern würden unmittelbar von Heinrich Schütz Volksgenossen mit dem Familiennamen Schütz oder und Halbbrüder blutsverwandt sein. Dazu soll a Schützschen Familiengeschichte und weiterer wichtig Zeit nachstehendes veröffentlicht werden.

Heinrich Schütz' Vater war der frühere Geraer letzt Weißenfelser Gastwirt, dort auch Bürgermeis geboren wurde. Sein Großvater war Albrecht S Weißenfels. Dies war nicht nur in Köstritz, sonc gestellt worden. Dagegen hatte Prof. Dr. Uhle, und 1930 aus den Schützschen Stiftungsakten in Schütz, sondern der Marienberger Amtsverwalter C Schütz und ersterer nur dessen Onkel (Großonkel Chemnitzer Geschichte, 27. Jahrbuch 1930, „zur I Schütz"). Diese, auch mit in Otto Michaels Schrift deutschen Volkes" aufgenommene unzutreffende F liche Auffassung und Auslegung einer Erklärung I tungsakten zu den Schütz'schen Familienwappen Richtung wieder aufgenommenen archivalischen Fo stellung geführt, daß tatsächlich Albrecht Schütz Dabei wurde im Jubiläumsjahre 1935 im Thür. St Geraer Prozeßsache ermittelt, in der der damals Zeuge im Jahre 1612 vernommen wurde und zu 62 Jahre alt, sein Vater habe Albrecht Schütz geh dann in Köstritz auf dem obern Gasthof und spät gestorben seien. Er sei seinen Eltern nach Köstri dann nach Weißenfels gezogen, wo er noch auf dazu noch im Eisenberger Amtsgerichtsarchiv ein gevatter, H. Christian Reißken, Stadt- und Land „Ambt Eysenbergk" abgeschlossener Vertrag dt. W in dem ausdrücklich auch auf das „GroßVatter v Schütz und dessen Ehefrau Ursula Bezug genom auch urkundlich bestätigt, daß Albrecht Schütz H Christof Schütz hat sich jung, wohl erst 21 Jahre Margarethe Weydemann in Pötewitz im Kreise W dieser Ehe geboren wurden, konnte nicht ermittel von 1580 ab vorliegen. Es soll aber aus dieser mutlich ist die erste Frau schon vor 1580 oder ebenfalls Begräbnisregister vor diesem Jahre nich bis 1637 von „Croaten" verbrannt wurden, kon Nun kommt im Köstritzer Taufregister vom Jah

I. Ha

1. Prinzipal 16'
2. Oktav 8'
3. Superoktav 4'
4. Oktav 2'
5. Quint 2 $^{2}/_{3}$'
6. Mixtur 2', 6fach
7. Cornett 8', 5fach
8. Cimbel 1', 3fach
9. Bourdon 16'
10. Gedackt 8'
11. Quintatön 8'
12. Klein gedackt 4'
13. Viol di Gamb 8'
14. Trompete 8' [4]
15. Vox angelica 2'

III. E

30. Oktav 2'
31. *Prinzipal 8'* [10]
32. *Geigend Prinzipa*
33. Quint 1 $^{1}/_{3}$'
34. *Scharf* $^{2}/_{3}$', *3—4fa*
35. *Klingend Cimbel*
36. Hohlpfeife 8'
37. Flaut 4'
38. Flageolet 1'
39. Gämsenhorn 2'
40. Vox humana 8'
41. Krummhornbaß 8'
41a. Hautbois Diskan
42. *Singend Regal 4'*
43. *Rankett 16'*
44. Glockenspiel
Tremulant

Stummschen Dispositi spieltisch konnte, wie 46 Tönen (C bis a''!) erweitert. Die origin Koppel III/I verände und II, jedenfalls üb gesetzte Kollektivtritt

[4] Bei Stumm getei

[5] Eine Stumm'sche

[6] Bei Stumm nur

[7] Bei Stumm „Qu

[8] In der Stummsch

[9] Eine der wesent enthielt also zwei sich

[10] Ursprünglich 18 Echowerks, das eben

[11] Dieses Register Änderung des Namen

[12] Als wesentliche

uptwerk:

ı

howerk:

l 4'

ach

1/4', 4—5fach

ıt 8'

II. Oberwerk:

16. Geigend Prinzipal 8' [6]
17. Oktav 4'
18. Superoktav 2'
19. Nasat $2\,^2/_3$' [7]
20. Terz $1\,^3/_5$'
21. Mixtur 1', 4fach
22. *Grobmixtur 2', 12- bis 16fach*
23. Grob gedackt 8'
24. Flaut Travers 8'
25. Rohrflaut 4' [8]
26. Solicinal 8'
27. Cromorne 8'
28. Claron 4' [9]
29. *Dulzian 16'*

Tremulant

Pedal:

45. Offener Baß 16'
46. Oktavbaß 8'
47. Superoktavbaß 4'
48. Mixturbaß 2', 6fach

(48a. *Cimbelbaß 1/4', 4—5fach, transm. aus III.*)

49. Subbaß 16'
50. *Pommerbaß 4'*
51. *Nachthornbaß 2'*
52. Violonbaß 16'
53. *Violbaß 8'* [11]
54. Posaunbaß 16'
55. Trompetbaß 8' [12]
56. Klarinettbaß 4'
57. Kornettbaß 2'
58. *Posaunbaß 32'*

(58a. *Dulzianbaß 16', transm. aus II.*)
(58b. *Krummhornbaß 8', transm. aus III.*)
(58c. *Regalbaß 4', transm. aus III.*)

›n, Kursivdruck die durch Mehl neu hinzugefügten Register. Der originale Kasten-
: erwähnt, nicht wiederhergestellt werden. Der Stummsche Manualumfang von
und Pedalumfang von 25 Tönen (C bis c') wurde auf C bis f''' bzw. C bis f'
alen Kopplungsmöglichkeiten wurden schon 1868 durch Einführung einer indirekten
rt; heute verfügt das Werk über die Koppeln III/II, II/I, sowie Pedal-Koppel I
er mehr als einst die Stummsche Orgel. Auch sind vier im 19. Jahrhundert ein-
e (feste Kombinationen) belassen worden.

lt in „Trompet Baß" und „Trompet Diskant".

Spezialität (Zungenstimme).

„Prinzipal"; das Geigend Prinzipal stammt von 1868 (Steinmeyer).

int $2\,^2/_3$".

ıen Disposition wohl irrtümmlich als „8'" bezeichnet.

:lichen Änderungen: bei Stumm stand hier eine „Vox humana 8'"; Stumms Werk
:r voneinander charakteristisch verschiedene Register dieses Namens in II und III.
58 von Steinmeyer in II eingebaut. Der eigenartige Charakter des Stummschen
kein achtfüßiges und vierfüßiges Prinzipal enthielt, ist damit etwas gestört.

war 1868 von Steinmeyer als „Cello 8'" eingebaut worden und wurde unter
beibehalten.

bemerkenswert: Stumm hatte hier einen „Fagottbaß 16'". Der Mangel
Dulzianbaß aus II gemildert.

W. G. Whittaker - A. G. Latham: Ari
aus den Opern G. F. Händels. 2 Bände. Oxfo
University Press, London.

zu beleuchten, we
merkwürdige Etik

Anhaltspunkten muß geschlossen werden, daß Christof Sch
d·eses Vornamens verheiratet war, die ihm am „13. Februa
S n mit schon dem Vornamen Heinrich gebar, der um 1
M er und Kind verstarben anscheinend schon tagsdarau
w de in alten Zeiten nur der Name des Kindesvaters a
und Familienname der Mutter vor der Eheschließung. Dah
der zweiten Ehefrau Christof Schütz' nicht ermittelt wer
lationsregister" (Trauregister) vom Jahre 1583 befindet si
Eintragung: „Christof Schütz allhier mit des Bürgermeist
Euphrosine ehelich Beilager gehalten. Dies ist zu Gera v
„eheliches Beilager" wurde nur bei Brautpaaren gebrauch
Aus dieser dritten Ehe gingen in Köstritz hervor „1584
Christof Schütz", dann „1585 8. Oktober (Tauftag 9. O
stof Schütz" und „1587 22. Juni Georg, ein Söhnlein C
mit Vornamen Valerius ist anscheinend in Weißenfels ge
Schütz verzog dorthin im Frühjahr 1591 als der Sohn
manchen Seiten wird auch noch der am 4. Januar 1589
für einen Sohn von Christof Schütz gehalten. Dies ist
Schütz war ein Sohn des Bruders von Christof Schütz,
jahre 1935 wurde sogar durch Rundfunk angegeben, da
Weißenfels geboren worden sei. Wenn auch Hauptsache
Mensch geboren wurde, ganz Nebensache aber wo, bes
Schütz, am Orte seiner Geburt seine hervorragende Be
so steht doch durch das Taufregister urkundlich fest, da
wurde.

Wenn nun aber Volksgenossen mit den Familenname
nach vorstehenden Angaben von Heinrich Schütz durch
bar abzustammen oder andere mit andern Familiennam
deswegen Nachforschungen anstellen wollten, könnte d
Amtsgerichts- und Stadtarchiven geschehen, besonders
Akten über die Regelungen des Nachlasses sowohl des
Christof befinden dürften. In solchen Akten würden d
Eingabe Heinrich Schütz's an das „Ambt Eysenbergk"
im Erbgange für Nachlaßverläge von den übrigen Erb
17. Juni 1653 wurde die Regelung des Nachlasses sein

klingen;
sen, um
125 Nr.
man der
Weib) is
ihrem Sc
empfange

Derglei
behaftet.
behagen,
beizufüge
Die Inter
selbe Wi
Zweifel k

Als ich
lischen m
seiner Lie
zweifelnd

Und nu
öffentlich
mäßig we
haupt ver
Zumal je
Metrik od
müßten sel
vorträgt, k
wahrlich k
Auf einem
falt):

berichte zu beleuchten und so weit wie mögl
zu interpretieren. In der Heranziehung des g
samten erreichbaren zeitgenössischen Urkunde
materials zur Erhellung des Lebens und Schaffe
beruht überhaupt ein großer Vorzug der Arbe
All die Widmungsgedichte (u. a. der bedeuten
sten deutschen Barockdichter), Adressen, Werktit
Nekrologe, Leichenpredigten usw., die auf Schü
und seine Familie irgendwie hinweisen, werd
herangeholt und ausgewertet. Daß die eigen
Briefe Schützens als wirkungsvolles Instrume
tierungsmittel für die Darstellung dienen, bed
kaum der Erwähnung.

Mit großer Anteilnahme liest man zunächst d
ersten Hauptteil des Buches, der das Leben b
handelt. Nach einem geistesgeschichtlichen Run

Schüler nicht min
Fürsten und Groß
Rolle in Schützen
prüft. Aber seh
Brief des Hofkanz
er Schütz den Vor
bevorzuge und d
geraten lasse. H
Verhalten in dem
sich zugunsten de
man die leisen Z
Weitschauende und
Wehrwillen gegen
Gefahr ganz er
Musik im ei

Zwei Dri

in „Kommen und Scheiden" (op. 90 Nr. 3) hat es sich sogar Lenau gefallen lassen müs- udie letzten Worte der zweiten Strophe betrogen zu werden. „Jung Volkers Lied" (op 3) ist vermutlich aus „moralischen" Gründen (der unmoralische Mörike — wann hätte gleichen verspürt!) geändert, verstümmelt worden. Aus dem Mutterleib (reimt auf: ein Mutterarm geworden; die Schlußzeilen: „von dem hat sie ein lustig Kind im hoß empfangen" lauten jetzt: „von dem hat sie ein lustig Kind, Jung Volker, mich n"!!

chen „Sorglosigkeiten" sind und bleiben ein Schimpf, mit dem man den Dichter Es steht wahrhaftig einem jeden Komponisten frei, solche Verse, die ihm nicht unvertont zu lassen; aber sie zu mißbilden und dann den Namen des Verfassers — diese Unverfrorenheit verdient die herbste Abweisung. Jedes Komma sei heilig! Punktion, die schon äußerlich auf Rhythmus und Betonung verweist, erheischt die- tigkeit wie Taktstriche, Pausen und Punktierung im Notensystem, die sich ohne ein gewissenhafter und bewußter Komponist willkürlich wird verändern lassen.

einmal den verstorbenen Max Reger, dessen literarische Kenntnisse seinen musika- kbar nachstanden, auf diesen Umstand aufmerksam machte bei Gelegenheit eines r nach meinen Versen, die nur zerbrochen benutzt worden waren, staunte er mich n und brummte geringschätzig: „Aber es ist doch ganz egal!"

beachte man, daß die Texte mit Angabe des Verfassers auf dem Programm ver- werden. Freilich geschieht auch diese selbstverständliche Pflicht nur in verhältnis- igen Fällen; bei Rundfunkansagen wird der Dichter zumeist als unwesentlich über- wiegen! Man überlege, welcher Unfug auf den Konzertfolgen dargeboten wird. Wortwiederholung unbarmherzig nachgedruckt wird, ohne jede Kenntnis der des Dichters selber. Nun sollte man voraussetzen, Goethes oder Mörikes Werke bei den Sängern nicht völlig unbekannt geblieben sein; wer Hugo Wolfs Lieder nte zum mindesten in den Gedichten der von ihm gewählten Lyriker — es sind nebensächlichen! — einigermaßen Umschau gehalten haben. Eitle Hoffnung! Programm habe ich einmal folgendes verzeichnet gefunden (ich kopiere mit Sorg-

Über allen
Gipfeln ist Ruh in allen
Wipfeln spürest du
Kaum einen Hauch,
Die Vögelein schweigen im Walde, im Walde.
Warte nur ...

erwannt, ... wurde auf C bis f''' bzw. C bis f' und Pedalumfang von 25 Tönen (C bis c') wurde auf C bis f''' bzw. C bis f'
llen Kopplungsmöglichkeiten wurden schon 1868 durch Einführung einer indirekten rt; heute verfügt das Werk über die Koppeln III/II, II/I, sowie Pedal-Koppel I er mehr als einst die Stummsche Orgel. Auch sind vier im 19. Jahrhundert ein-
e (feste Kombinationen) belassen worden.

lt in „Trompet Baß" und „Trompet Diskant".

Spezialität (Zungenstimme).

„Prinzipal"; das Geigend Prinzipal stammt von 1868 (Steinmeyer).

int $2^2/_3$".

ıen Disposition wohl irrtümmlich als „8'" bezeichnet.

:lichen Änderungen: bei Stumm stand hier eine „Vox humana 8'"; Stumms Werk :r voneinander charakteristisch verschiedene Register dieses Namens in II und III. 58 von Steinmeyer in II eingebaut. Der eigenartige Charakter des Stummschen kein achtfüßiges und vierfüßiges Prinzipal enthielt, ist damit etwas gestört.

war 1868 von Steinmeyer als „Cello 8'" eingebaut worden und wurde unter s beibehalten.

änderung bemerkenswert: Stumm hatte hier einen „Fagottbaß 16'". Der Mangel ...ierten Dulzianbaß aus II gemildert.

W. G. Whittaker-A. G. Latham: Ari
aus den Opern G. F. Händels. 2 Bände. Oxfo
University Press, London.

R. V. Williams: Riders To The Sea - Concer
f. Pianoforte u. Orch. Oxford University Pre
London.

BESPRE

Bücher:

HANS JOACHIM MOSER: Heinrich Schüt
Sein Leben und ſein Werk. XVI u. 648 Seite
35 Bildtafeln, 3 Handſchriftenfakſimiles und ein
Notenbeilage. Im Bärenreiter-Verlag zu Kaſſ
1936. Geh. 18.— Rm., Ganzleinen 22.50 Rm.

Als verſpätete Feſtgabe zum Schütz-Jahr 19
iſt nun Moſers Werk, die erſte monumenta
Schützbiographie, erſchienen, die allſeitig m
Spannung erwartet wurde, zumal der Verfaſſ
ſelbſt ſeit Jahresfriſt mehrfach in Zeitſchrift
Gelegenheit nahm, anzuzeigen, was ihm bei d
Abfaſſung dieſes ſtattlichen Werkes „Neues z
Hand oder in den Sinn" gekommen iſt. U
das war nicht wenig, wie man jetzt nachprüf
kann — beſonders jenes, was ihm „zur Han
kam. Mit dem ihm eigenen Spürſinn konn
Moſer die Zahl der verſchollenen Schütz-Wer
von etwa 20 auf rund 60 erhöhen, aus anonym
Beſtänden vermochte er 5 vollſtändig erhalte
Kompoſitionen Schütz zuzuweiſen, unvollſtänd
Überliefertes konnte er durch Neufunde in gr
ßerem Umfang als bisher gebrauchsfähig mach
uſw. Als unwiederbringlich verloren müſſen wo
die zahlreichen „theatraliſchen Komödien" c
Meiſters gelten, die als unmittelbares Eigentu
der Höfe in Dresden und Kopenhagen, für die
großenteils geſchrieben waren, bei den groß
Schloßbränden wohl alleſamt vernichtet word
ſind. Trotzdem iſt der Verfaſſer beſtrebt, au
dieſe Seite der Schützſchen Muſe mit Hilfe d
erhaltenen Texte und zeitgenöſſiſchen Aufführun
berichte zu beleuchten und ſo weit wie mögli
zu interpretieren. In der Heranziehung des g
ſamten erreichbaren zeitgenöſſiſchen Urkunde
materials zur Erhellung des Lebens und Schaffe
beruht überhaupt ein großer Vorzug der Arbe
All die Widmungsgedichte (u. a. der bedeuten
ſten deutſchen Barockdichter), Adreſſen, Werktit
Nekrologe, Leichenpredigten uſw., die auf Schi
und ſeine Familie irgendwie hinweiſen, werd
herangeholt und ausgewertet. Daß die eigen
Briefe Schützens als wirkungsvolles Inſtrume
tierungsmittel für die Darſtellung dienen, bed
kaum der Erwähnung.

Mit großer Anteilnahme lieſt man zunächſt d
erſten Hauptteil des Buches, der das Leben
handelt. Nach einem geiſtesgeſchichtlichen Ru
gang durch die „deutſche Welt, als Schütz gebo

zu beleuchten, we
merkwürdige Etik
Mehrchörigkeit als
Hochrenaiſſance-Pr
ſteigende Barockbe
gießt" mit einen
müſſen. Ob man
1633 herausleſen
1639 bereits eine
habe (S. 122), k
ſind wir über die
italieniſche Muſik
im Bilde durch de
Ein kleines Verſeh
die „Ständiſche" (
handelt, ſei vorüb
Vorteil der ſonſt
ſchiebt Moſer bei
Verhältnis zu ſ
Heinrich Poſthum
volle und nicht
die zweckmäßige
Platz gefunden h
deshalb unorgani
fertigen Schemas
in den biographi
wäre beſſer unter
der Darſtellung oh
Auf Flüchtigkeit
Moſer (S. 195) d
1664—66 ſetzt.
ſition von Monte
„Hymnodia" des
kleine Schönheitsfe
Gewicht fallen. I
des Meiſters geſta
zu einem wirku
Rahmen der Geſ
Lebens. Plaſtiſch
Senior und Vater
gegen, zu deſſen
die Mitwelt empo
Schüler nicht min
Fürſten und Groß
Rolle in Schützen
prüft. Aber ſehr
Brief des Hofkant
er Schütz den Vor
bevorzuge und d
geraten laſſe. H
Verhalten in dem
ſich zugunſten de
man die leiſen Zv
Weitſchauende und
Wehrwillen gegen
Gefahr ganz erkan
Muſik im eigenen

Zwei Drittel
Werkbetrachtung

man dabei auch die etwas ...ettierung der G. Gabrielischen ...verhältnismäßig unpersönlichen ... (!), über den die auf-...tung bereits buntere Lichter ... Fragezeichen wird versehen ...s dem dänischen Brief von ...f, daß Schütz in Venedig ... modische Oper komponiert ... bezweifelt werden. Auch ... in jener Zeit interessierende ...ratur (S. 117) einigermaßen ... Brief N. 39 bei E. H. Müller. ... auf Seite 83 wo es sich um ...t Hessische) Landesbibliothek ...gehend berichtigt. Nicht zum ...aftisch-zielstrebigen Darstellung ...er Behandlung von Schützens ...em Reußischen Landesvater ... eine (übrigens widerspruchs-...erzeugende) Textanalyse ein, ...eise im zweiten Hauptteil ...e. Auch die plötzliche und ... wirkende Einfügung eines ... Schützschen Schaffensetappen ...en Zusammenhang (S. 158) ...ben, weil damit das Steuer ... Grund herumgeworfen wird. ...ürfte wohl beruhen, wenn ... drei Passionen in die Jahre ... S. 229 genannte Kompo-...di findet sich nicht in der ... Praetorius. Doch das sind ... die nicht entscheidend ins ... Kennzeichnung der Spätzeit ... der Verfasser im übrigen ... Schlußcrescendo im ...ngsvollen ... des Schützschen ...amtdarstellung ... da der „eisgraue ... tritt uns ... Musikanten" ent-... der deutschen ... Erscheinung ehrfurchtgebietender ... die große Zahl der ...blickte — die ihm befreundeten ...der, wie die ... der damaligen Welt, deren ... Leben Moser sorgsam nach-... beachtenswert ist auch jener ...ors Hofkonz (S. 162), in dem ...wurf macht, daß er die Italiener ...e Deutschen ins Hintertreffen ...ält man dazu noch Schützens ... Streit Siefert-Scacchi, wo er ...s Italieners erklärt, so versteht ...weifel Mosers, ob der sonst so ... politisch Denkende, bei allem ... das Fremde, die „welsche" ...nt hat, die da für die deutsche ... Vaterland heraufzog.

...s Moserschen Buches sind der ...gewidmet. Eine erdrückende Fülle von kunstgeschichtlichen Dokumenten

Wir können begreifen, daß ihm die Wesensart des Deutschen fremd ist, daß er manchem fassungslos und verständnislos gegenübersteht. Gerade darum aber sollte er sich vor ungerechten Äußerungen, wie etwa: „Speckjude", mit der Wagner belegt wird, hüten, um nicht unbedacht und voreilig Wertvolles anzugreifen und es zu beschädigen.

Unbegründete versteckte und offene Angriffe auf das nationalsozialistische Deutschland aber weisen wir als Angehörige des Dritten Reiches — auch bei einem so geistvollen Manne, wie van Dieren es ist — ganz entschieden zurück. E. Bethan.

Musikalien:

für Klavier

JOHANN CHRISTIAN BACH: Concerte in A-dur für Cembalo und Streichorchester, herausgegeben und mit Kadenzen versehen von Li Stadelmann. — B. Schott's Söhne, Mainz und Leipzig 1935.

Die große Zeit-Welle der Renaissance alter Musik hat mit seinem 200. Geburtstag im Jahre 1935 auch den jüngsten und vielleicht genialsten Sohn des großen Johann Sebastian, den „Mailänder" oder „Londoner" Johann Christian Bach (1735—1782), mit einer Auswahl seiner Klaviersonaten, seiner Klavierkonzerte (aus dem op. 7 ... — in sehr dankenswerter Weise — die Aufführungspraxis. Anstatt der Stoffmenge, die der Verfasser (durch zahlreiche gute Beispiele unterstützt) hier ausbreitet, hätte man lieber oft eine Straffung und vor allem eine systematische Darstellung der leitenden Stilkategorien gewünscht. Auch vermißt man nur ungern einen ausführlichen Stilvergleich etwa der italienischen Madrigale und der großen Psalmen mit den Protagonisten dieser Gattungen in Italien, um von hier einer Lösung des Problems „Deutsch und Italienisch bei Schütz" wirklich näher zu kommen. Auch wird man sich mit der Moserschen Auffassung des jungen Schütz als eines „selbstherrlich-absoluten Artisten" nicht zufrieden geben können. Der Begriff des Artistischen besitzt den Beigeschmack des virtuos Könnerischen und Gekonnten, der bei der ganz spezifischen Artung der Schützschen Persönlichkeit in keinem Stadium seines Schaffens anwendbar ist — auch beim jungen Schütz nicht. Sagt doch Moser selbst sehr schön (S. 239), daß der geistig-seelische Zustand, in dem der junge Meister seine italienischen Madrigale geschrieben haben mochte, einem „übersinnlichen Glühen und Brennen in der geistdurchflammten Region der Leidenschaft an sich" vergleichbar sei.

Zu vielfältig sind die Anregungen, die Mosers Darstellung der Schützschen Werke austeilt, als daß hier auch nur eine annähernd vollständige Übersicht gegeben werden könnte. Sehr verdienst-

...rung bemerkenswert: Stumm hatte hier einen „Fagottbaß 16'". Der Mangel

DIE NEUE SCHÜTZ-GESELLSCHAFT
(ABRECHNUNG UND NEUAUFBAU)
VON HANS JOACHIM MOSER

Der Name „Heinrich Schütz" ist der …

sunder, La Mara, A. Werner usw. nach wie vor begnügen muß. Dr. Müller hat damals auch ein Schützfest in Dresden abhalten lassen, dessen Desorganisation freilich im Programm, in der Finanzierung, in der lückenhaften Festrede schon eine fortgesetzte Peinlichkeit darstellte. Und dann ging es immer weiter bergab: seine Zwangsnachnahmen bei Stabilisierung der Mark veranlaßten namhafte Musiker zu öffentlichen Notizen, sie „stünden den Veröffentlichungen der Schütz-Gesellschaft fern." Als die führenden Teilnehmer am Schützfest in Celle zwecks Reorganisation der Schütz-Gesellschaft das Opfer auf sich nahmen, gleichwohl in den Vorstand einzutreten, wußte Dr. Müller mit einer rasch zuvor zusammengerafften Stimmengruppe Beschlüsse durchzudrücken, die das Wirken der neuen Vorstandsmitglieder illusorisch machten. Die Protestschreiben unterdrückte er gegenüber den übrigen Dresdener Führern, sodaß diese ihn zum Rücktritt zwangen. Nachdem er sich bei der diesjährigen Mitgliederversammlung von seinen unentwegten Triariern wiederum an die Spitze der Gesellschaft hat stellen lassen, ist uns endgültig die Geduld gerissen — der Name „Schütz" muß nun endlich von

dieser fragwürdigen Nachbarschaft befreit werden, die Leser finden unter den Mitteilungen dieses Hefts den Werbeaufruf zur Gründung einer neuen, ernstlicheren Schütz-Gesellschaft, der auch die besten Namen der Dresdener Musikwelt bereits ihre Zusage gegeben haben. Möge Dr. Müller weiter auf seine wunderliche Art dem Namen von Schütz zu „dienen" glauben, jener traurige Ruhm hat mit der großen deutschen Schützbewegung fortan nichts mehr zu schaffen.

Wir mußten dieses beschämende Intermezzo hier in aller Kürze repetieren, nicht um irgendwen öffentlich zu strafen, sondern allein um den Beteiligten zu erklären, daß die Neugründung nicht etwa die bloße Absplitterung eines „Kreises persönlich Unzufriedener" darstellt, vielmehr die im Augenblick allein mögliche Form einer Säuberungsaktion bedeutet, die durch die catilinarische Aufführung jener Leute schließlich unvermeidbar geworden war. Was soll nun werden?

Da ist zunächst nach der Existenzberechtigung einer neuen Schütz-Gesellschaft zu fragen. Wäre es nicht zu wünschen, daß es überhaupt keine Schütz-Gesellschaft mehr gäbe? Vor zehn Jahren war sie in der Tat mehr eine Zufallsgründung ohne tiefere Notwendigkeit; heut stellt eine neue, von den besten Impulsen der Volksmusikpflege erfüllte Schütz-Gesellschaft (nicht durch das — fehlende — Verdienst etwa der alten Gesellschaft!) eine Notwendigkeit dar. Denn es gehört zu den auffälligsten Ereignissen unserer Tage, wie das Musizieren von allen Seiten her auf Heinrich Schütz und seine Zeit hinströmt. Die Lechnerrenaissance, die „Kanonisierung" Scheidts durch die Ugrinoleute, die Praetoriusausgabe mit ihrem sehr starken Echo in der Praxis der Kirchen-, Schul- und privaten Musik, die praktische Auferstehung der Schein, Rosenmüller, Albert, Krieger, Weckmann, Bernhard rahmen jene neue Aera ein, in deren Mittelpunkt die Wiedergewinnung wertvoller Anecdota Schütziana durch Seiffert, Schering, Heinrich Spitta steht. Wichtiger noch die Auswirkung Schützens im lebendigen Musikleben der Gegenwart: der Übergang von der generalbaßgestützten zu der schon seiner Zeit von A. Mendelssohn als (1885 noch unerreichbares) Ideal aufgestellten a cappella-Ausführung der Passionen und deren steil aufsteigende Kurve in der Aufführungsstatistik sind deutliche Symptome, denen ein ähnliches Anschwellen betr. des Weihnachtsoratoriums, der Auferstehungshistorie, der Exequien, der Sieben Worte, der Motetten, Solokonzerte, geistlichen Chorwerke mit Orchester zur Seite tritt. Die Behandlung der Aufführungspraxis kam durch Max Schneiders Psalmpartituren, die Frage der musiktheoretischen Stellung Schützens durch Müller-Blattau's Drucklegung von Bernhards Kunstlehre erneut in Fluß, Gurlitts Praetoriusarbeiten, Blumes „Monodie", der „Scheidt" von Mahrenholz fundamentierten das Gebiet, W. Schuh's „Formprobleme", R. Gerber's „Passionsrecitativ" führten wich-

ng bemerkenswert: Stumm hatte hier einen „Fagottbaß 16'". Der Mangel

tige Teilfragen der eigentlichen Schützforschung ihrer vorläufigen Lösung entgegen, A. Einsteins Essay gab neue Gesichtspunkte vor allem nach der Seite von Schützens Stellung zwischen Nation und Internationalität.
Es hieße dem kommenden Schützfest, das im Herbst dieses Jahres in Charlottenburg[1] stattfinden wird, Wichtiges vorwegnehmen, wollte ich schon an dieser Stelle über „Stand und Zukunftsaufgaben der Schützforschung" ausführlich referieren.
Alles drängt auf eine große Schützbiographie hin, die vor allem das geschichtliche Zustandekommen des Schützschen Lebenswerks wird in einer Reihe von Gattungsgeschichten begreifen müssen („Schütz und der evangelische Choral", „Schütz und das polyphone Evangelium" sind derartige Kapitel, die ich schon fertig liegen habe) — vielleicht werden mehrere Forscher gleichzeitig und gegenseitig unabhängig an die Riesenaufgabe herangehn müssen, die das momentane (d. h. niemals endgültige) Kennenlernen von Schützens Leistung unserer Generation stellt.
Eine Schütz-Gesellschaft kann wissenschaftlicher Forschung vielleicht Stütze und Rahmen sein, wird aber ihr Hauptziel doch in anderer Richtung zu suchen haben. Das Schützfest in Celle hat da in erfreulichem Sinne revolutioniert, es hat das reiche Thema „Schütz im Spiegel heutiger Jugendmusikpflege" auf's Tapet gebracht, hat gezeigt, wie viel ein Teil von Schützens Werken bei der soziologischen Augenblickslage unserer lebendigen Musikantenwelt bedeutet und erst recht künftig bedeuten kann. Schützens Mission an der evangelischen Kirchenmusik ist ebenfalls ein derartiges Zukunftskapitel, dessen volle Möglichkeiten wir nur erst schwach zu ahnen im Stande sind. Freilich haben wir dann auch die Pflicht, noch einen andern Schütz zu seinem Recht kommen zu lassen: nicht nur den Künder von Gemeinschaft und Gemeinde, elementarer Bodentradition und objektiver Bindung — sondern auch den genialen Neutöner, Improvisator, Individualisten, den tollkühnen Experimentierer zur Seite Monteverdi's, den stolz vereinsamten Artisten von Weltbedeutung, der dieser seiner Art nach die Jugendbewegung und die Kirche fast nichts angeht und sich in ihre Grenzen als ein alles überwachsender Faustus keineswegs einordnen läßt. All diese Fronten von Schützens mächtiger Gestalt zu zeigen, sie unserm Geschlecht zu lebendigem Bewußtsein zu bringen, aus ihnen Kraftströme sich entbinden zu lassen, gehört zur zentralen Aufgabe der Gesellschaft, die ihr nicht nur mit Schütztagungen, sondern noch mehr mit praktischen Ausgaben für Chöre und Hausmusik-Collegia aller Art wird die Grundlagen schaffen müssen.
Aber wir wollen nicht eine Gesellschaft sein, die in enger Aufgaben-Begrenzung Personenkult mit dem einen Heros treibt und womöglich zu seinem

[1] Das in Kassel geplante Fest mußte um ein Jahr verschoben werden. Vgl. die Bekanntmachung unter „Mitteilungen."

höheren Ruhme andere Meister zurückzusetzen sucht. Sondern unser Thema heiße „Schütz und seine Zeit", unsere Liebe diene dem herrlichen Früh-Barockjahrhundert der deutschen Musik insgesamt. Einmal wäre das Bild von Schützens geschichtlicher Erscheinung unvollständig, wo nicht gar falsch, wenn wir ihn nicht aus dem Kreis der deutschen Lassus- und Gabrielischüler emporsteigen ließen, ihn mit Eccard, Gesius, Demantius, Haßler, mit Lechner, Praetorius, Gallus, Dulichius sachkundig zu kontrastieren und zu konfrontieren wüßten, um ihn dann im lebendigen Wettbewerb zu den jungen „Venezianer Dänen", zu den Bückeburgern, den Leipzigern und Dresdenern seiner eigenen Altersgemeinschaft zu sehen, wenn wir nicht die Generationen seiner persönlichen und geistigen Schüler an uns vorüberziehen lassen könnten. Auch die Dichter, Maler, Politiker, Theologen seiner Umwelt sollten wir kennen lernen, um uns in seine ganze geistige Existenz bildungsgemäß einzufühlen, — ob nicht ein Schütz-Jahrbuch als Archiv der deutschen Barockmusik in solcher Ausweitung des Aufgabenkreises uns noch sehr viel auch über die engen Grenzen des Musikantischen hinaus zu bieten haben würde?
Freilich: man wird, nachdem so optimistisch die Existenzmöglichkeit, ja die Notwendigkeit einer „richtiggehenden" Zentrale für die Schützpflege bejaht worden ist, auch sehr streng die Grenzen und Schranken des Unternehmens bedenken müssen. Man wird zu prüfen haben, daß man nicht durch uferlose „Vereinsgaben" die praktische und geldliche Leistungskraft der Abnehmer vorzeitig erschöpfen darf. Man wird ferner darauf achten müssen, daß nicht ein immer ausschließlicheres sich Vergraben in die alten großen Zeiten unsere Aufmerksamkeit für das künstlerische Geschehen einer (vielleicht doch nicht so detestabeln) Gegenwart verkümmern lasse, sondern daß unsere Beschäftigung mit Schütz und den Seinen uns immer auch Forderung und Maßstab für das Heute und Morgen des Schaffens hinreichen soll. Endlich — aber was sollen wir uns lauter laues Wasser in den edeln Wein gießen? Ich meine, der Augenblick in seiner geradezu dramatischen Zuspitzung verlangt nicht Zaudern, Grämeln, Wenn's und Aber's, sondern fest zupackende Hände, um eine große und gute Sache, eine Lebensfrage unseres geistigen Seins, die in's Ungewisse abzugleiten drohte, sicher zu stellen und in die ihr gebührende reinliche Sphäre zurückzuführen. Mögen dazu alle Gutgesinnten rasch und energisch das Ihrige beitragen; die Stunde des Handelns ist da — man trete ein in die Neue Schütz-Gesellschaft!

bemerkenswert: Stumm hatte hier einen „Fagottbaß 16'". Der Mangel



Die Aufmerksamkeit unseres Jahrhunderts zuerst mit Nachdruck wieder auf Schütz gelenkt zu haben, gehört zu den Verdiensten Carls von Winterfeld. Bald nach ihm begannen Localhistoriker Sachsens über das Leben des Dresdener Meisters ergiebige Forschungen anzustellen. Friedrich Chrysander ergänzte sie und wies der Beurtheilung der Kunst Schützens eine neue Richtung[1]). Während nun die Musikvereine anhuben, seine Werke der Kenntniß der Welt von Neuem zu vermitteln, kam die literarische Beschäftigung mit ihm durch zwei Jahrzehnte nicht erheblich vorwärts, bis 1885 die Jubelfeier einen neuen Anstoß gab[2]). Die von mir unternommene Gesammt-Ausgabe seiner

[1]) C. v. Winterfeld, Johannes Gabrieli und sein Zeitalter. Berlin, Schlesinger. 1834. Band I, S. 50 ff. Band II, S. 168. — Derselbe, Der evangelische Kirchengesang. Band II. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1845. S. 207. — Karl August Müller, Forschungen auf dem Gebiete der neueren Geschichte. Dresden und Leipzig, G. Fleischer. 1838. S. 161 ff. — Wilhelm Schäfer, Sachsenchronik. Erste Serie. Dresden, Blochmann jun. 1854. S. 500. — Moritz Fürstenau, Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden. Erster Theil. Dresden, Kuntze. 1861. S. 21 ff. — Friedrich Chrysander, G. F. Händel. Band 1. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1858. S. 19 ff. — Derselbe, Jahrbücher für musikalische Wissenschaft. Band I. Ebenda 1863. S. 159 ff.

[2]) Friedrich Spitta, Heinrich Schütz. Eine Gedächtnißrede. Hildburghausen, Gadow. 1886. — Derselbe, Die Passionen nach den vier Evangelisten von Heinrich Schütz. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1886.

Werke setzte eine gründliche Durcharbeitung des vorhandenen gedruckten und handschriftlichen Musik-Materials und der Beziehungen voraus, in welche dieses hineinführte. Ich habe die Ergebnisse in den Vorberichten zu den einzelnen Bänden niedergelegt, mich aber auf gesonderte literarische Veröffentlichungen, solange diese Arbeit noch unvollendet war, nicht eigentlich einlassen mögen. Nunmehr erscheint es mir an der Zeit, auf ihrem Grunde das Bild des Künstlers so vollständig zu zeichnen, wie es mir meine bis zu dieser Stunde fortgesetzten Studien ermöglichen, und ich wünschte, daß man den nachfolgenden Versuch als eine Ergänzung zu meiner Ausgabe der Werke Schützens ansähe [1]).

I.

Heinrich Schütz (Henricus Sagittarius, auch Enrico Saettario) ist nach urkundlicher Angabe der Pfarrregister zu Köstritz an der Elster am 9. October 1585 daselbst getauft worden. Da die Taufe entweder am Tage der Geburt selbst oder an dem nächstfolgenden vollzogen zu werden pflegte, so wäre er am 9. oder 8. October geboren. Man hat sich aber für das letztere Datum zu entscheiden, da der gedruckte „Lebenslauf", welcher seiner Leichenpredigt angehängt ist, berichtet, er sei geboren „am 8. Tage des Octobris, Abends umb 7 Uhr" [2]). Auffälligerweise muß sich Schütz über seinen eignen Geburtstag im Irrthum befunden haben, da er in einem Gesuch an den Kurfürsten Johann Georg I. von Sachsen, datirt vom 14. Januar 1651, schreibt, er sei am

[1]) „Händel, Bach und Schütz" in den gesammelten Aufsätzen Zur Musik (Berlin, Gebr. Paetel, 1892) S. 59 ff. und „Die Passionsmusiken von Sebastian Bach und Heinrich Schütz" (Hamburg, Verlagsanstalt A.-G., vormals J. F. Richter, 1893) sind zwei frühere kleine Beiträge von mir, die hier zu nennen mir gestattet sei.

[2]) Dieser „Lebenslauf" bildet noch immer eine der wichtigsten Quellen. Exemplare befinden sich u. a. auf der Königl. öffentlichen Bibliothek zu Dresden und der Fürstl. Stolbergischen Bibliothek zu Wernigerode.

Tage Burkhardi geboren, was der 14. October wäre. Der Name Schütz kommt noch heute in der Umgegend von Köstritz sehr häufig vor, und manche Anzeichen deuten darauf hin, daß auch die Familie Heinrich Schützens von Alters her in dieser Gegend seßhaft war. Der Großvater indessen, Albrecht Schütz, hauste zur Zeit in Weißenfels, war Eigenthümer des noch heute stehenden Gasthofs „Zum Schützen", der vielleicht von ihm erbaut worden ist, und hatte zugleich das Amt eines Rathskämmerers inne. Der Vater, Christoph Schütz, war Besitzer des Gasthofs „Zum goldenen Kranich" in Köstritz und eine Persönlichkeit, die in der Gemeinde allgemeines Ansehen und Vertrauen genoß[1]).

Köstritz gehörte schon damals zur Herrschaft Reuß-Gera, und aus Gera hatte sich Christoph Schütz die Gattin geholt. Sie hieß Euphrosina und war die Tochter des Rechtspraktikanten und Bürgermeisters Johann Berger daselbst. Aus der Ehe gingen, soweit es sich hat feststellen lassen, vier Söhne hervor: Andreas, der seiner Zeit das Besitzthum des Vaters in Köstritz übernahm, Heinrich, Valerius und Georg. Die beiden letzteren schlugen die Gelehrtenlaufbahn ein: Valerius erwarb die Magisterwürde, scheint aber nicht zu hohem Alter gekommen zu sein, da er schon 1632 gestorben ist; Georg, der Jurist wurde und dem Heinrich besonders nahe gestanden haben muß, wird uns noch weiter begegnen. Auch eine Schwester wird erwähnt, die sich in Weißenfels verheirathet hatte.

Als Albrecht Schütz im Jahre 1591 gestorben war, siedelte Christoph nach Weißenfels über, um die ihm als Erbe zugefallenen väterlichen Güter in eigne Verwaltung zu nehmen. Sein Name und die Jahreszahl 1616 sind bis heute am Gasthause zu lesen. Fast vierzig Jahre noch hat er hier gelebt und in hohem Ansehen gestanden, auch das Amt eines Bürgermeisters bekleidet; am 9. Oct. 1630 (nicht am 25. Aug. 1631) ist er ge-

[1] Mittheilungen des Herrn Pastor Dr. Leo zu Köstritz.

storben[1]). Seinen Kindern ließ er die sorgfältigste Erziehung zu Theil werden. Daß der Sohn Heinrich ein ungewöhnliches Talent zur Musik besitze, wurde schon früh bemerkt, da dieser in kurzer Zeit sich zu einem Discantsänger von „besonderer Anmuth" entwickelte. Gute Discantisten waren in einer Zeit, da man Frauengesang bei öffentlichen Veranstaltungen noch nicht kannte, ein sehr gesuchter Gegenstand. Es fügte sich im Jahre 1598, daß Landgraf Moritz von Hessen-Cassel durch Weißenfels kam und in dem Gasthofe Christoph Schützens Nachtquartier nahm. Bei dieser Gelegenheit hörte er den dreizehnjährigen Knaben singen und fand so großes Wohlgefallen an ihm, daß er ihn am liebsten gleich mit sich genommen hätte. Die Eltern mochten sich von dem zarten Kinde nicht trennen. Als aber der Landgraf von Cassel aus seine Anträge wiederholte, ihn nicht nur als Sängerknaben gebrauchen, sondern zu „allen guten Künsten und löblichen Tugenden auferziehen" wollte, als die Eltern merkten, wie den phantasievollen Knaben selbst die eröffnete Aussicht reizte, stellten sie einsichtsvoll und selbstverleugnend ihre persönlichen Wünsche zurück, und Heinrich wurde am 20. August 1599 von seinem Vater an den Hof zu Cassel gebracht.

Diese Wendung entschied über den Gang seiner Entwicklung und sein Leben. Moritz' des „Gelehrten" glänzende, vielseitige Gaben, sein feuriger Eifer, sie zum Besten des Landes zu verwenden, sind bekannt. Seine zahlreichen geistlichen und weltlichen Compositionen, welche die ständische Landesbibliothek in Cassel aufbewahrt, bezeugen eine ungewöhnliche musikalische Begabung und künstlerische Einsicht. Er spielte Orgel und andre Instrumente mit Beherrschung. Die Hofcapelle wurde von ihm erweitert und gebessert, für die drei Kirchen der Residenz schaffte er neue Orgeln an und führte in den Kirchen und Schulen seiner

[1]) Magistratsacten und Pfarr-Register der Stadt Weißenfels. Ueber dem Thor des Gasthofs „Zum Schützen" befindet sich die Jahreszahl 1544, jedenfalls das Jahr der Erbauung bezeichnend.

Herrschaft zwei von ihm selbst bearbeitete Choralbücher ein. H. L. Haßler widmete ihm seine Madrigale von 1596. Aber auch dem Schauspiele wandte er eifrige Pflege und selbstschöpferische Theilnahme zu. Erstaunlicher noch waren seine wissenschaftlichen Gaben, seine Kenntnisse in den alten und neuen Sprachen, in der Theologie und Philosophie, seine Gewandtheit im Disputiren, seine pädagogische Einsicht. Was er den Eltern Schützens versprochen hatte, hielt er vollauf. Die Sängerknaben der fürstlichen Capellen pflegten in Convicten oder ähnlichen Anstalten von dem Capellmeister oder seinem Vertreter in der Art erzogen zu werden, daß sie hier nicht nur den musikalischen, sondern auch den elementaren wissenschaftlichen Unterricht erhielten. Schütz erfuhr ein Besseres: er empfing seine Bildung im Collegium Mauritianum, das der Landgraf 1599 gründete. Da es vorzugsweise ein Erziehungsinstitut für junge Edelleute sein sollte, war es für Schütz eine Auszeichnung, als Alumne dorthin aufgenommen zu werden. Der vornehme Charakter, welcher der Bildung des gereiften Mannes in unverkennbarer Weise aufgeprägt erscheint, hat in dieser Schule augenscheinlich seine Wurzeln, in der nicht nur den Wissenschaften und Künsten obgelegen, sondern auch der Körper durch ritterliche Uebungen gekräftigt wurde. Es währte nicht lange, so that sich Schütz glänzend hervor, zunächst im Lateinischen, Griechischen und Französischen, dann aber auch in den andern Fächern dergestalt, daß er keinen Lehrer gehabt haben soll, der nicht gewünscht hätte, der Schüler möge das von ihm vertretene Fach zu seinem Hauptstudium erwählen.

Von seinen musikalischen Bestrebungen während der Casseler Zeit erfahren wir nichts weiter, als daß er als „Capellknabe mit aufgewartet habe". Lange kann auch dies nicht gedauert haben, da er mit 14 Jahren nach Cassel kam, also bald ins Mutationsalter getreten sein muß. Ob er alsdann eingehender sich mit Composition und Instrumentenspiel beschäftigt hat, muß man auf Grund später hervortretender Erscheinungen ebenfalls

bezweifeln. Jedenfalls aber waren die Männer, an die er behufs seiner musikalischen Ausbildung gewiesen war, der fürstliche Capellmeister und sein Vertreter. Letzterer hieß Andreas Ostermaier, ihm fiel ein Theil der Singchorübungen zu[1]). Capellmeister war Georg Otto aus Torgau. Schütz selbst thut in einer handschriftlich erhaltenen autobiographischen Skizze weder des einen noch des andern Erwähnung. Georg Otto, schon durch Landgraf Wilhelm den Weisen vom Cantorat zu Salza als Capellmeister nach Cassel berufen, war indessen ein tüchtiger Meister, der auch unter dem anspruchsvolleren Moritz als fleißiger Kirchencomponist seine Stelle mit Ehren behauptete. Seine vollstimmigen Compositionen — es sind deren noch acht-, zehn- und zwölfstimmige vorhanden — verrathen den Einfluß der venetianischen Schule, der, wie die folgenden Ereignisse lehren, auch der Landgraf zugethan war. Es mag hiermit zusammenhängen, daß dieser ein Mitglied der Hofcapelle, Christoph Cornett, im Jahre 1605 zur Vollendung seiner musikalischen Ausbildung nach Italien schickte. Cornett wurde später Otto's Nachfolger im Capellmeisteramt, und Schütz zeigt sich ihm dauernd befreundet[2]).

Nach Beendigung seiner Studien auf dem Mauritianum beschloß Schütz, sich der Rechtswissenschaft zu widmen und begab sich um das Jahr 1607 in Gesellschaft seines Bruders Georg und eines Vetters auf die Landesuniversität Marburg, wo er es durch seinen Fleiß bald dahin brachte, eine Disputation de legatis rühmlich durchzuführen. Im Landgrafen muß aber die günstige Meinung von seinem Musiktalent zu tiefe Wurzel gefaßt haben, um ihn aus dem Auge zu verlieren. Als er 1609 nach Marburg kam, überraschte er Schütz mit dem Anerbieten eines zweijährigen Stipendiums von jährlich 200 Thalern, mit dem er in Venedig bei Giovanni Gabrieli Musik studieren sollte.

---

[1]) Vierstimmige Magnificat-Compositionen von ihm aus dem Jahr 1594 bewahrt im Manuscript die Landesbibliothek zu Cassel.

[2]) S. Schütz' Werke Band VII, Vorwort S. VI.

Natürlich schlug Schütz das Anerbieten nicht aus. Allein es scheint, als ob ihn mindestens eben so sehr die Ausfahrt in die weite Welt, als die Lehre Gabrieli's gelockt hätte. Wenigstens ging er mit dem Vorsatz davon, nach seiner Rückkehr die wissenschaftlichen Studien wieder aufzunehmen. Er befand sich hiermit im Einklang mit dem Wunsche der Eltern, denen es durchaus nicht in den Sinn wollte, daß der Sohn Musiker würde, und die daher auch die Excursion nach Venedig nur ungern zugaben.

Schütz ist von allen großen deutschen Componisten am spätesten zur Musik gekommen. Als er den ersten gründlichen Compositionsunterricht erhielt, war er 24 Jahre alt. Wenn er die anfängliche Unsicherheit des Selbsturtheils über seine schöpferische Begabung mit Gluck und Schumann theilen mag, so ist ihm ganz eigenthümlich der offenbare Mangel an Lust, den Pfad der Kunst zu beschreiten. Die Umstände waren es, welche ihn dahin drängten; mehrfach betont er selbst, wie er es als eine ganz besondere Fügung Gottes ansehe, daß er Musiker geworden sei. Er bekennt auch ganz unbefangen, daß es ihm zuerst fast leid geworden, Marburg verlassen zu haben, nachdem er als Gabrieli's Schüler habe einsehen lernen, wie schwer das Studium der Musik sei und wie gering und unsicher seine Vorkenntnisse. Zunächst war es nur das Gefühl der Pflicht, was ihn Geduld lehrte und bei der einmal begonnenen Arbeit festhielt. So mühte er sich zwei Jahre lang und überraschte dann die Welt und vermuthlich auch sich selbst durch ein Werk der Meisterschaft und des Genies.

Es waren die fünfstimmigen Madrigale über italienische Dichtungen, die er 1511 (nicht 1512, wie er verwunderlicher Weise 40 Jahre später selbst angibt) bei Gardano in Venedig erscheinen ließ und dem Landgrafen Moritz widmete[1]). Mit diesem Werke überholte er nicht nur sofort die jüngeren Männer,

[1]) Werke Band IX.

die wie er in Venedig sich der Tonkunst beflissen, sondern zog auch die Aufmerksamkeit der gereiften Meister auf sich. Sein Lehrer Gabrieli, G. C. Martinengo, der damals Capellmeister an S. Marco war, und andere angesehene Musiker Venedigs ermunterten ihn und redeten ihm zu, die Musik als Lebensberuf zu wählen. Sie hatten wenigstens soweit Erfolg, als Schütz, dessen Stipendium abgelaufen war, sich entschloß, auf eigne Kosten noch länger in Venedig zu bleiben. Ihn lockte noch manches andre dort, als nur die Musik. Seine reiche Natur, gepflegt und angeregt in Verhältnissen, wie sie günstiger für ihn vielleicht im ganzen Deutschland damals nicht zu finden waren, öffnete sich jetzt zum ersten Male den vielfarbigen Erscheinungen der großen Welt. Mit durstigem Blicke sog er sie ein, sinnend durchschritt er die Stätten großer Begebenheiten, bedeutenden Männern suchte er sich zu nähern und von ihnen zu lernen. Zu Gabrieli aber trat er in ein inniges Verhältniß bewundernder Verehrung, die dieser mit warmer Theilnahme für den genialen Jüngling erwiderte. Noch auf dem Todtenbette gab er seinem Beichtvater, einem Mönch aus dem Augustinerkloster zu Erfurt, wo einst Luther geweilt hatte, den Auftrag, dem lieben Schüler, der ihm zur letzten Ruhe das Geleit gegeben hat, einen Ring aus seinem Nachlasse zum Andenken zu überreichen. Schütz vergleicht in der Zueignungsschrift seiner Madrigale den Gabrieli einem goldführenden Strome, wie es im Alterthum der Tagus und Paktolus waren: reichlich habe er ihm von seinen geistigen Schätzen mitgetheilt. Als er nach 20 Jahren zum zweiten Male Venedig wiedersah, überkam ihn die Erinnerung an Gabrieli und die goldne dort verlebte Jugendzeit mit solcher Gewalt, daß selbst aus den gezierten Phrasen der lateinischen Zueignung der Symphoniae sacrae[1]) uns ihr warmer Hauch entgegenströmt.

Nach Gabrieli's Tode verließ Schütz Venedig, nicht ohne viele Freunde dort zurückzulassen. Die Zeugnisse stimmen darin

---

[1]) Werke Band V.

überein, daß er 1613 wieder in Deutschland war. Genaueres würde sich sagen lassen, wüßten wir das Datum von Gabrieli's Tod. Aber in diesem Punkte widersprechen sich die Angaben. Wenn er 1609 nach Italien ging, und quadriennio toto die Unterweisung Gabrieli's genossen haben will, müßte dieser erst 1613 gestorben sein. Auch in der autobiographischen Skizze ist 1613 das Jahr der Heimkehr, im gedruckten Lebenslauf wird dagegen 1612 als Gabrieli's Todesjahr angegeben. Vielleicht hat hier der abweichende venetianische Kalender eine Verwirrung angestiftet.

Auf der Rückfahrt muß Schütz in Weißenfels vorgesprochen und mit den Eltern über seine Zukunft Rath gepflogen haben. Diese waren nach wie vor der Ansicht, er solle die Musik nur nebenher treiben. Der Sohn schlug einen vermittelnden Weg ein: er suchte die Bücher wieder hervor, das juristische Studium fortzusetzen, stellte sich zugleich aber dem Landgrafen in Cassel zur Verfügung. Dieser übertrug ihm vorläufig, mit einem Gehalt von 200 Thalern, das Amt des Hoforganisten, als der er in der Schloßkirche zu spielen und nach damaliger Sitte auch die Aufführungen der Capelle zu accompagniren hatte. Daß er aber höheres mit ihm beabsichtigte, wurde offenbar, als er ihn 1616 zum Hofmeister seiner heranwachsenden Kinder, Anfang 1619 zum Capellmeister an Stelle des kurz vorher verstorbenen Georg Otto bestimmte. Seine Pläne kamen nicht zur Verwirklichung. Von Weißenfels aus war die Kunde von Schützens Künstlerthum nach Dresden gedrungen. Er selbst vermuthet, es sei durch den Kammerrath v. Wolfersdorff, Hauptmann zu Weißenfels, oder den Hofmarschall, Geheimen Rath v. Loß geschehen. Die kursächsische Hofcapelle ermangelte damals einer frischen führenden Kraft. Der Capellmeister Rogier Michael war alt und leistungsunfähig, der Kurfürst Johann Georg aber liebte es, die Feste seines Hofes durch die Kunst verschönt zu sehen und hörte auch sonst in der Kirche und bei Tafel gern gute Musik. Schon hatte der wolfenbüttelsche Capellmeister Michael Praetorius

mehrfach aushelfen müssen. Als nun im September 1614 die Taufe des Herzogs August, des zweiten Sohnes Johann Georgs, der später Administrator des Erzstifts Magdeburg und Begründer der Linie Sachsen-Weißenfels wurde, mit großem Aufwande gefeiert werden sollte, erbat sich der Kurfürst vom Landgrafen den Schütz, dabei mit seinem Musiktalente „aufzuwarten". Es geschah dies in Gemeinschaft mit Michael Praetorius; dieser componirte die Musik für die kirchliche Feier, Schütz wird für die Tafelmusik in Anspruch genommen worden sein. Bei dieser Veranlassung wurde die Bedeutsamkeit und das Gewicht seiner Persönlichkeit sofort voll empfunden. Der Kurfürst wünschte ihn an seinen Hof zu fesseln, und nun entspann sich eine Jahre hindurch fortgeführte Correspondenz zwischen Sachsen und Hessen, deren keines auf den Mann verzichten wollte. Zunächst erbat der Kurfürst im April 1615 sich den Schütz, der im October 1614 nach Cassel zurückgekehrt war, für ein paar Jahre, bis andre geeignete Kräfte zur Hebung der Capelle herangebildet seien. Er wurde im August für zwei Jahre nach Dresden beurlaubt, sollte aber vorkommenden Falls mit seiner Kunst auch dem landgräflichen Hofe zu Diensten stehen. Ende 1616 aber verlangte ihn Moritz schon zurück, da er ihn zum Prinzenerzieher machen wolle. Johann Georg antwortete darauf mit dem Begehren, jener möge ihm den Künstler gänzlich abtreten. Zögernd und mit sichtlicher Ueberwindung entschließt sich Moritz hierzu, nachdem er die Versicherung erhalten hat, es solle Schütz nicht gehindert werden, sich gelegentlich auch ferner noch dem Landgrafen mit seiner Kunst willfährig zu erweisen. Moritz suchte aus politischen Gründen sich mit Kursachsen gut zu stellen; dies und die Erwägung, daß Schütz in gewissem Sinne des Kurfürsten Unterthan sei — die Herren von Reuß waren Kursachsen lehnspflichtig — mochte ihm den Entschluß erleichtern. Schütz reiste nun im Februar 1617 nach Cassel zurück, seine Angelegenheiten dort zu ordnen und endgültig nach Dresden zur Uebernahme des Capellmeisteramtes überzusiedeln. Wie schmerz-

lich aber Moritz den Pflegling vermißte, dem er beim Abschied unter warmen Worten sein Bildniß mit einer Kette schenkte, geht daraus hervor, daß er im Januar 1619 nach Georg Otto's Tode noch einen letzten Versuch machte, ihn zurückzugewinnen. Begreiflicherweise schlug der Versuch fehl, und die Schütz zugedachte Stelle erhielt nunmehr Christoph Cornett.

Schütz aber trat auf den Platz, auf dem bis ans Ende seines langen Lebens zu bleiben ihm bestimmt war. Nicht weniger als 55 Jahre hat er der kurfürstlichen Musik als oberster Leiter vorgestanden. In drei Abschnitte gliedert sich dem überschauenden Blicke diese Zeit. Der erste reicht bis zum Jahre 1633. In ihm entfaltete sich der jugendliche Meister zur vollen Kraft, sah er die unmittelbarsten Wirkungen seines Strebens, lächelte ihm am holdesten das Glück. Die Fähigkeit zu organisiren, zu lehren und zu leiten war ihm angeboren. Ohne vorhergegangene praktische Erfahrung, deren doch die wenigsten bei solchen Dingen entrathen können, gelang es ihm in wenigen Jahren, die kursächsische Capelle zu einer der besten und angesehensten Deutschlands zu machen[1]). Das geistige Niveau des Hofes zu Dresden stand freilich unvergleichlich viel tiefer als dasjenige, welches er von Cassel her gewohnt sein mußte. Aber Johann Georg kargte nicht mit den Mitteln, ließ seinen Capellmeister gewähren und freute sich, Ehre mit ihm einzulegen. Die regelmäßige Beschäftigung der Capelle war eine doppelte: für die Kirche und für die Kammer. Unter letzterer ist in jener Zeit an den deutschen Höfen fast ausschließlich die Tafelmusik zu verstehen. Wir sträuben uns gegen die Vorstellung, den ästhetischen Genuß im Dienste des sinnlichen zu sehen; aber es war so. Und zwar

---

[1]) Michael Altenburg sagt im Vorwort des ersten Theils seiner „Newen vnd zierlichen Intraden mit sechs Stimmen" (Erfurt, 1620): „Denn von Chur- und fürstlichen Musiken wil ich jetzunder nicht sagen, denn dieselben von Tag zu Tage immer je höher steigen, wie solches die herrlichen Opera der fürtrefflichen vnd hochbegabten Musicorum Praetorij, Schützen und anderer mehr genugsam bezeugen."

wurde bei Tafel keineswegs nur mit Instrumenten musicirt, sondern auch gesungen, und nicht nur Weltliches, sondern auch Geistliches. Ab und zu müssen jedoch in den fürstlichen Gemächern auch erbauliche Versammlungen mit Musik (der eigentliche Nährboden für das Oratorium) stattgefunden haben; man wüßte sich sonst den Titel von Schütz' „Auferstehungs-Historie" nicht zu erklären[1]). Außerordentliche Veranlassungen zu Musikaufführungen gaben die am Hofe gefeierten Tauf- und Hochzeitsfeste, oder der Besuch fremder Fürstlichkeiten; für solche Zwecke wurde auch wohl einmal eine theatralische Vorstellung gewählt, ein ständiges Opernhaus besaß der Hof damals noch nicht. Außerdem aber liebte es Johann Georg, wenn er außerhalb des Landes zu politischen Zwecken erschien, seine Capelle mit sich zu führen, und solche Gelegenheiten werden es nicht zum wenigsten gewesen sein, was ihren Ruhm verbreitete. Von den Kindern Johann Georgs waren es nur die beiden ältesten, deren Tauffeierlichkeiten Schütz durch seine Kunst nicht verschönern half; Hochzeitsmusiken hat er für sämmtliche zehn geschrieben. Eine solche ist die vielgenannte Oper „Daphne". Sie kam Freitag den 13. April 1627 zu Torgau zur Aufführung, nachdem am 1. April des Kurfürsten älteste Tochter mit dem Landgrafen Georg II. von Hessen-Darmstadt Hochzeit gemacht hatte[2]). Opitz hatte nach Ottavio Rinuccini's Muster den Text gedichtet, Schützens Musik ist verloren gegangen. Seine reiche Bildung gestattete ihm übrigens, in solchen Fällen nicht nur als Componist, sondern auch selbst als Dichter aufzutreten. Als am 25. Juli 1617 Kaiser Matthias mit dem böhmischen König Ferdinand und dem Erzherzog Maximilian zum Besuch in Dresden eintraf, hatte er mehrere lateinische und deutsche Begrüßungsgedichte seiner Erfindung drucken lassen, die er dann, mit eigner

---

[1]) „In Fürstlichen Capellen oder Zimmern vmb die Osterliche zeit zu geistlicher Christlicher Recreation füglichen zu gebrauchen." Werke Band I.

[2]) Dr. Otto Taubert, Zweiter Nachtrag zur Geschichte der Pflege der Musik in Torgau. Torgau 1890.

Musik versehen, gewiß auch aufgeführt hat. Eines derselben hat die Form des Wechselgesprächs und läßt Apollo und die neun Musen auftreten; es würde dies die früheste dramatische Composition Schützens sein, von der wir wissen, die Musik selbst ist auch hier nicht mehr erhalten [1]).

Nach der Schlacht am Weißen Berge hatten allein die schlesischen Stände gezögert, sich dem Kaiser Ferdinand zu unterwerfen. Es gelang der Vermittlung Johann Georgs und seiner Räthe, sie zum Aufgeben des Widerstandes zu bewegen. Amnestie wurde zugesagt, und der Dresdener Accord vollendete am 18. Februar 1621 den Vertrag. Nun blieb nur der Act erneuter Huldigung übrig. Johann Georg vollzog ihn im Namen des Kaisers: mit einem Gefolge von 855 Personen mit 878 Pferden brach er am 5. October von Dresden auf und traf am 14. in Breslau ein. Schütz war mit 16 Mitgliedern der Capelle im Gefolge. Er hatte ein dreichöriges Stück componirt, das bei der Huldigung zur Aufführung kam und erhalten ist. Die Huldigung fand am 3. November statt [2]). Aus dem Titel kann vermuthet werden, daß er auch den Text verfaßt hat: in tadellosen, freilich stark rhetorischen lateinischen Distichen preist er den kurfürstlichen Friedebringer, fordert Schlesien auf, sich seines Geschicks zu freuen und ihm seine Gelübde zu weihen. Schütz ließ das Werk in Breslau drucken und widmete es den schlesischen Fürsten und Ständen. Solcher Compositionen, die man politische nennen kann, besitzen wir von ihm noch mehrere. Auch zum Kurfürstencollegtag in Mühlhausen (4. October bis 5. November 1627) ist er und eine Auswahl der Capelle in „2 Kutschen und einem Rüstwagen vor die Instrument und ander Bagage“ mitgezogen [3]). Das

[1]) Ein Exemplar auf der Herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel. In dem Heft stehen auch Gedichte anderer sächsischer Localpoeten. Schützens Arbeiten finden sich unter Nr. VIII.

[2]) Acten des Staatsarchivs zu Dresden. Gretschel, Geschichte des Sächsischen Volkes und Staates. Band II. Leipzig, Orthaus. 1847. S. 215. Die Composition: Werke, Band XV, Nr. 1.

[3]) Acten des Staatsarchivs. Werke Band XV, Nr. 2.

„Da pacem, Domine“ seiner Composition, das er hier musicirte, offenbart aufs greifbarste die bahnbrechende Kraft des Meisters. Ein drittes Chorstück: „Teutoniam dudum belli atra pericla molestant“ bezieht sich wahrscheinlich ebenfalls auf die Huldigungsfeier von 1621 [1]). Auch beim Convent der protestantischen Fürsten und Stände, der vom 10. Februar bis zum 2. April 1631 in Leipzig gehalten wurde, war Schütz mit der Capelle anwesend, ohne daß sich nachweisen ließe, was er für diesen Zweck componirte.

Unter den Besuchen an fremden Fürstenhöfen ist als auszeichnend und folgenreich für Schütz zunächst ein solcher in Bayreuth zu erwähnen. Er hat im Sommer 1619 stattgefunden. Zum ersten Male, soviel wir wissen, traf Schütz hier mit dem Fürsten zusammen, dem er von Geburt als Landeskind zugehörte: Heinrich Reuß Postumus [2]). Samuel Scheidt, der nebst Michael Praetorius ebenfalls anwesend war, hat die Begegnung erzählt. Sie musicirten im Schloß vor einem Kreise von Fürsten und Adligen, und hier zeigte der reußische Herr ein so hohes Interesse und Verständniß für die Musik, eine so liebenswürdige persönliche Betheiligung an dem Auftreten und den Leistungen des Gesangchors, daß er — sagt Scheidt — wie ein Obercapellmeister aller Musiker erschien [3]). In der Folgezeit stand Schütz bei ihm in besonderer Gunst, seine Compositionen wurden von ihm

[1]) Werke Band XV, Nr. 3.

[2]) Die Reise des Heinrich Reuß nach Bayreuth dauerte vom 12. August bis zum 3. September. In den Acten des Fürstlichen Hausarchivs zu Schleiz findet sich in der Kostenberechnung folgende Stelle: „1 fl. 16 gr. — an einem ganzen Neuen Reusischen Reichsthaler dem alten Schüzen von Weissenfelss.“ Es scheint darnach, daß Heinrich Schützens alter Vater die Reise mitgemacht hat.

[3]) S. Vorrede zu Scheidts Concertus Sacri (Hamburg, 1622). Sie ist größtentheils abgedruckt bei Carl Israël, Die musikalischen Schätze der Gymnasialbibliothek und der Peterskirche zu Frankfurt a. M. Frankfurt, 1872. S. 72—73. Auch Burkhard Großmann rühmt in der Vorrede der 1623 von ihm herausgegebenen Compositionen des 116. Psalms die Liebe des Reuß Postumus zu den Werken des Friedens und sein Musikverständniß (Werke Band XII, Vorwort S. V).

vor andern hochgeschätzt und an Huldbeweisen ließ er es nicht fehlen. Als Johann Georg ihn am 17. Aug. 1627 auf Schloß Osterstein bei Gera besuchte, ist Schütz zweifellos im Gefolge gewesen. Das schönste Denkmal seines Verhältnisses zu dem bedeutenden Fürsten, dessen Vorzüge ihm durch den Vergleich mit Johann Georg nur um so heller erscheinen mußten, hat er ihm nach seinem Tode (3. December 1635) gesetzt. Heinrich Postumus hatte sich, als er sein Ende nahe fühlte, in der Stille einen Sarg anfertigen lassen, der auf dem Deckel und an den Seiten mit denjenigen Bibelsprüchen und Liedstrophen bedeckt war, welche der fromme Mann besonders liebte. Schütz faßte sie alle als Text zu einer Chorcomposition zusammen, der er die Form einer deutschen Messe gab. Die Psalmworte: „Herr, wenn ich nur Dich habe, so frage ich nichts nach Himmel und Erde", die Heinrich als Text seiner Leichenpredigt, und die Worte Simeon's: „Herr, nun lässest Du Deinen Diener in Friede fahren", die er zum Grabgesang bestimmt hatte, verwendete Schütz ebenfalls zu zwei achtstimmigen Chorgesängen. Mit dem letzten verband er aus eigner Bewegung ein „Selig sind die Todten", das, von hohen Stimmen vorgetragen, den Gesang der Engel versinnlichen sollte, die den aufschwebenden seligen Geist empfangen. Am 4. Februar 1636, dem Tage der Beisetzung, brachte er diese tief in den Duft der Poesie getauchten „Musikalischen Exequien" in Gera zur Aufführung. Keinem deutschen Fürsten ist von einem großen Componisten jemals solch' ein deutsches Requiem gesungen worden [1]).

Wenngleich Schütz am Hofe zu Cassel seit 1617 kein Amt mehr bekleidete, so fühlte er sich doch dem Landgrafen Moritz viel zu tief verpflichtet, als daß er ihn nicht die Früchte seiner Kunst hätte genießen lassen so oft er konnte und willkommen zu sein glaubte. Dies bezeugen die zahlreichen handschriftlichen, zum Theil autographen Compositionen, welche die ständische

[1]) Werke Band XII, S. 53—111.

Landesbibliothek zu Cassel noch heute aufbewahrt. Manche von diesen dürften freilich wohl schon zwischen 1613 und 1615 entstanden sein, da er die aus Italien heimgebrachten Keime pflegend, still in Cassel arbeitete und die Zeit erwartete, wo er als Componist mit einem gewichtigen Werke hervortreten könnte. Viele der mehrchörigen, mit instrumentalen und vocalen Füllstimmen im Geiste Gabrieli's prächtig ausgestatteten Compositionen mögen hier noch geschaffen sein. Dagegen hat er sich in jener Art der concerthaften Composition, durch die er recht eigentlich den deutschen Musikstil seines Jahrhunderts bestimmte, in diesen frühen Jahren wohl noch nicht versucht. Was derartiges in Cassel vorhanden ist, wird er von Dresden aus überschickt haben, doch schwerlich später als 1632, da mit dem Tode des Landgrafen die Bande sich lockerten, oder gar lösten, die ihn an den hessischen Hof knüpften. Nicht wenige der Concerte, die er zwischen 1636 und 1650 im Druck erscheinen ließ, finden sich hier in abweichender und zwar älterer Gestalt, was zu dem Schlusse nöthigt, daß zwischen ihrer ersten Conception und der Herausgabe eine Reihe von Jahren verstrich. Auch seine bedeutsame Composition der Sieben Worte Christi am Kreuz, die einzig in einer Casseler Handschrift überliefert ist, möchte aus obigem Grunde, dem sich stilistische Gründe gesellen, noch in die zwanziger Jahre zu setzen sein. Aeußere Zeichen direkter Bestimmung für Cassel sind nur an zwei Werken wahrnehmbar, einer mächtigen vierchörigen Composition über den Hymnus Veni, sancte Spiritus und einem Concert „Herr, nun lässest Du Deinen Diener in Friede fahren", das dem Capellmeister Cornett gewidmet ist[1]).

Das Meisterwerk aber, mit dem er sich im deutschen Vaterlande würdig einführen wollte, ließ er unter dem 1. Juni 1619 im Selbstverlage ausgehen. Es war nicht das Erste, was er

[1]) Werke Band VII, Nr. 12. Der Hymnus Veni, sancte Spiritus Band XIV, N. 2., die „Sieben Worte" Band I, S. 145 ff.

in Deutschland drucken ließ: schon 1618 hatte er zwei mehrchörige Hochzeitsgesänge mit Instrumenten veröffentlicht. Aber sie waren als Gelegenheitscompositionen für einen kleinen Kreis bestimmt gewesen. Mit den „Psalmen David's sampt etlichen Moteten und Concerten“ wendete er sich an die Welt. Dem äußeren Umfange nach bilden diese 26 mehrchörigen Compositionen, bei denen die Zahl der zusammenwirkenden Stimmen bis auf 21 steigt, das größte Werk, das Schütz je herausgegeben hat. Der Inhalt bietet das Höchste dar, was zu leisten er sich damals im Stande fühlte. Eine prächtige Ausstattung sollte den gewichtigen Eindruck der Erscheinung erhöhen. Nicht weniger als neun lateinische Lobgedichte sind beigegeben. Entsprach dies auch einer, wie uns dünkt, unfeinen Sitte der Zeit, die für dergleichen Dinge einen Haufen von Phrasen stets im Vorrath hatte, so bleibt nach Abzug alles Conventionellen in jenen Gedichten immer noch ein Rest übrig, der uns die zwingende Gewalt ahnen läßt, mit welcher der geniale Künstler sich die Geister seiner Umgebung unterworfen haben muß. Den Psalmen folgte 1623 die „Historia der fröhlichen und siegreichen Auferstehung unsers einigen Erlösers und Seligmachers Jesu Christi“, nach dieser kamen 1625 die „Cantiones sacrae“, 40 vierstimmige Gesänge, die der Componist dem Fürsten Johann Ulrich v. Eggenberg widmete, dem er 1617 beim Kaiserbesuch bekannt und werth geworden war. Von ihrem Erscheinen nimmt Schützens Ruhm seinen eigentlichen Anfang, der nun stetig wuchs, sodaß er, wie ein Musiker gegen Ende des Jahrhunderts schrieb, um 1650 „für den allerbesten teutschen Componisten gehalten worden“ ist [1]).

Neben dem reichen künstlerischen Erntefeld dieses Lebensabschnittes blühte ihm auch das menschliche Glück der Liebe und Freundschaft. Es ist ein rührender und für Schütz bezeichnender

[1]) Wolfgang Caspar Printz, Historische Beschreibung der Edelen Sing- und Kling-Kunst. Dresden, 1690. S. 136.

Zug, daß das Datum, mit dem er die Vorrede seines großen Psalmenwerkes unterzeichnet, zugleich das seiner Hochzeit ist. Am 1. Juni 1619 vermählte er sich mit Magdalene Wildeck, der Tochter eines kurfürstlichen Beamten, des Land- und Trank-Steuer-Buchhalters Christian Wildeck zu Dresden. Sie scheint der Augapfel der Eltern gewesen zu sein, denn, wie der Kurfürst an Landgraf Moritz nicht ohne Behagen schreibt, Schütz erhielt sie von ihnen nur gegen die Verpflichtung, daß er Dresden nicht verlassen wolle. In dem Hochzeitsgedichte Konrad Bayers ist von den Madrigalen die Rede, die sie ihm dichten helfen werde; sie mag also nicht ohne Kunstbegabung gewesen sein [1]). Zwei Töchter, Anna Justina und Euphrosina, gingen aus dieser Ehe hervor. Nur wenige Monate nach seinem eignen Hochzeitstage, am 9. August, trat auch sein Lieblingsbruder Georg in die Ehe, der sich als Rechtsgelehrter in Leipzig niedergelassen hatte und die nächste Veranlassung sein mochte, daß auch Heinrich in den Juristenkreisen Leipzigs und Dresdens manchen genaueren Freund besaß. Jetzt componirte dieser ihm zum Hochzeitsfeste den 133. Psalm: „Siehe, wie fein und lieblich ist's, daß Brüder einträchtig bei einander wohnen." Die Wahl dieses Textes, die, ohne der hochzeitlichen Bestimmung der Composition zu achten, nur das innige Zusammenleben der Brüder betont, beleuchtet ebenso zart wie deutlich das Verhältniß, in dem sie zu einander standen. Auf dem Titel des Werkes, das Schütz zu Ehren des Bruders drucken ließ, finden sich einige lateinische Distichen seiner Feder, in denen er der eben ausgegebenen Psalmen gedenkt: mit ihnen habe er sich an das Volk der Deutschen gewendet, dieses Stück gehöre dem treuen Bruder ganz allein. Zwei Charaktergrundzüge Schützens treten uns in diesem Gedicht vor Augen. Er hat den Bruder lange überlebt. 13 Jahre nach seinem Tode, 31 Jahre nach der Entstehung des Psalms

---

[1]) Conrad Bavarus, Ode zu hochzeitl. Ehrenfrewden Heinrich Schützens und der Jungfrawen Magdalena Wildecke. Dresden, 1619. Ein Exemplar auf der Königl. öffentlichen Bibliothek daselbst.

nahm er diesen erinnerungsvoll in den dritten Theil seiner Symphoniae sacrae auf[1]).

Das Jahr 1625 wurde ein Wendepunkt in doppeltem Sinne. Mit den Cantiones sacrae, deren Vorrede den 1. Januar als Datum trägt, lenkte Schütz in die Bahn des Ruhmes ein. Der Stern seines Familienglücks aber begann alsbald zu sinken. Anna Maria Wildeck, eine Schwester seiner Gattin, war als Braut am 15. August unerwartet und plötzlich gestorben. Ein Zeichen der Innigkeit, mit welcher Schütz Freud und Leid der ihm Nahestehenden theilte, ist es wieder, daß er dem Andenken der Geschiedenen eine schöne Composition über das Kirchenlied „Ich hab' mein Sach' Gott heimgestellt" widmete und alsbald in Druck erscheinen ließ[2]). Aria de vitae fugacitate hatte er sie überschrieben. Wie flüchtig das Leben sei, sollte er aber sogleich noch in viel herberer Weise erfahren. Schon am 6. September starb seine Gattin der bräutlichen Schwester nach. Sechs Jahre nur hat das Glück ihrer Vereinigung gedauert. Die übrigen 47 Jahre hat Schütz allein durchlebt, in erschütterndem Gegensatze zu der wachsenden Verehrung der ihn wie Kinder umgebenden deutschen Kunstgenossen, in seiner Familie ebenso rasch fast ganz und gar vereinsamend. Während der Zeit tiefer Trauer, die dem Tode der Lebensgefährtin folgte, nahm er das Psalmbuch Cornelius Beckers zur Hand. Schon früher hatte er aus diesem Gegenstück zum Lobwasserschen Psalter, der an dem streng lutherischen Hofe nicht wohlgelitten war, einige Stücke componirt. Als Capellmeister mußte er in der Zeit, da er einen eignen Hausstand besaß, stets mehrere Capellknaben, die bei ihm wohnten, erziehen und unterweisen: mit ihnen pflegte er einfache musikalische Morgen- und Abendandachten zu

[1]) Die ältere Fassung des Psalms Band XIV, Nr. 13, die spätere Band XI, Nr. 5.

[2]) Werke Band XII, Nr. 3. Ueberarbeitet aufgenommen in den ersten Theil der Kleinen Geistlichen Concerte. Leipzig 1636. (Werke Band VI, Nr. 24.)

halten. Ein tieferes Interesse hatte er für die Erfindung schlichter liedartiger Tonsätze bisher nicht gefühlt. Jetzt, da ihm jede andere Arbeit verleidet war, schien es ihm, Gott habe ihn von neuem über den Psalter Beckers gerathen lassen, damit er Trost im Schmerze fände. So schuf er nach und nach zu der Mehrzahl der strophenmäßig gereimten Psalmen Melodien in vierstimmigem Satze und ließ mit ihnen versehen Beckers Arbeit 1628 in Druck ausgehen. Das Bild der Gattin lebt in diesem Tonwerk fort, wie das der Schwester in der Aria über des Lebens Flüchtigkeit; Schütz hatte gethan, was ihm Opitz in einem Trostgedichte zurief: „Laß erschallen deine Lieder . . . Soll sie auf das Neue leben Und sich selbst dir wiedergeben. Gieb ihr durch dein lieblich's Singen, Was der Tod hat hingebracht“ [1]). Noch als 76jähriger Greis veranstaltete er eine neue Ausgabe, die er dergestalt erweitert hatte, daß sie nunmehr für sämmtliche Psalmlieder Musik enthielt[2]).

Es steht gewiß im Zusammenhang mit jenen traurigen Erlebnissen, wenn Schütz nicht lange nachher den Plan faßte, Dresden auf einige Zeit zu verlassen. Nachdem er im Jahre 1627 anscheinend wieder mit voller Kraft seines Amtes gewaltet hatte, kam er um Urlaub ein für eine Reise nach Italien. Man machte einige Schwierigkeiten, gewährte ihn aber doch. Ende August 1628 reiste er ab und blieb über ein Jahr fort. Zunächst zog es ihn nach Venedig; ob er auch andere Städte Italiens besucht hat, wissen wir nicht. Die Fortschritte des neuen Musikstiles, welcher sich an die Namen Viadana, Monteverdi, Grandi knüpft, konnten ihm auch von Deutschland aus nicht verborgen geblieben sein. Da seine eigne Kunst in die italienische tief eingewurzelt war, mußte er wünschen, jene Fortschritte an der Quelle zu studiren. Hierzu war in Venedig, wo jetzt Monteverdi die herrschende Stellung

[1]) Martini Opitii Deutscher Poematum Anderer Theil. Breslau, 1628. S. 417: „An H. Heinrich Schützen, auff seiner liebsten Frawen Abschiedt.“

[2]) Werke Band XVI.

einnahm, die beste Gelegenheit. Hierhin hatte er seinen Dresdener Schüler Caspar Kittel dirigirt, mit dem er nun zusammentraf und der ihn auch auf der Rückreise begleitet hat. Die Eindrücke, die er in Venedig empfing, wirkten so lebhaft auf seine eigne Schöpferkraft, daß er in kurzer Zeit 20 größere Stücke componirte und als Symphoniae sacrae unter dem 1. September 1629 in Venedig bei Bartolomeo Magni herausgab. Er hat sie dem damals sechzehnjährigen Kurprinzen von Sachsen gewidmet, bei dem er ein tieferes Musikinteresse wahrzunehmen glaubte, und die Folgezeit hat bewiesen, daß er nicht im Irrthum gewesen ist. Immer bedacht, den Zuwachs eignen Vermögens auch für die Zwecke seines Amtes zu verwerthen, kehrte er mit einem werthvollen Vorrathe neu-italienischer Musik gegen Ende des Jahres 1629 in sein verödetes Dresdener Heim zurück. Der „Lebenslauf“ sagt, wenn auch in andrer Beziehung, der liebe Gott habe ihm jedesmal das Glück, welches er in der Fremde erfahren, „bey seiner Zurück-Kunfft mit Traurigkeit versaltzen.“ Am 19. November 1630 starb ihm ein lieber Freund und Kunstgenosse, der hochbegabte Thomascantor in Leipzig, Johann Hermann Schein. Schütz hatte ihn noch in seiner letzten Krankheit besucht; da nahm ihm Schein, des nahen Todes gewiß, das Versprechen ab, die Worte des Paulus „Das ist je gewißlich wahr und ein theuer werthes Wort, daß Christus Jesus kommen ist in die Welt, die Sünder selig zu machen“ in Musik zu setzen und zur Erinnerung an seinen Tod zu veröffentlichen. Der Freund hat das Versprechen treu gehalten: unter dem 9. Januar 1631 erschien die sechsstimmige Motette zu Dresden im Druck. Als Schütz 17 Jahre später eine große Motettensammlung herausgab und dem Rath der Stadt Leipzig für deren Thomanerchor widmete, hatte er die Parentationsmotette auf den verstorbenen Thomascantor der Sammlung einverleibt[1]). Aber des Salzes der Traurigkeit war noch nicht genug: 1630 und 1631 starben ihm auch der Vater und

[1]) Werke Band VIII, Nr. 20. Die ursprüngliche Gestalt der Motette Band XII, Nr. 2.

Schwiegervater. Inzwischen hatten sich die Wetter des Kriegs über Sachsen zusammengezogen. Die Mittel der Hofcasse wollten zu regelmäßiger Soldzahlung für die Mitglieder der Capelle nicht mehr reichen, und die ersten Zeichen ihres Verfalls treten hervor. Schütz selbst, der ein Jahresgehalt von 400 Gulden erhielt, hatte schon seine italienische Reise ganz aus eignen Mitteln bestreiten müssen, und im Jahre 1630 schuldete ihm die kurfürstliche Rentkammer nicht weniger als 500 Gulden, die er während der folgenden Jahre nur langsam in Abschlagssummen nachgezahlt erhielt. So ging ihm der erste Abschnitt seines Dresdener Lebens nach sonnigen, reichgesegneten Jahren trüb, unter Sorgen und mit zerstörten Hoffnungen zu Ende.

Wie der dreißigjährige Krieg allmählich alle geordneten Verhältnisse aus den Fugen trieb, das spiegelt sich auch in Schützens Leben zwischen 1633 und 1650 deutlich ab. Er war Hofcapellmeister zu Dresden, aber der Schwerpunkt seiner Thätigkeit lag an andern zum Theil außerdeutschen Stätten, wo man die Kunst besser in Ehren hielt. So lange die Unterhaltung der Capelle dem Kurfürsten keine Sorge machte, vergnügte er sich an ihren Leistungen und dem Lob, das er ihretwegen erntete. Als die Jahre der Bedrängniß kamen, ließ er sie rücksichtslos verfallen und die Mitglieder, soweit sie ihm nicht davon liefen, in Hunger und Elend verkommen. Vergebens strengte Schütz sich an, den Ruin aufzuhalten und den Jammer unter den Capellisten selbst durch Unterstützungen aus eigner Tasche zu lindern. 1639 war ihre Zahl, die in guten Zeiten 36 betragen hatte, auf 10 gesunken, eine nur halbwegs befriedigende Figuralmusik konnte gar nicht mehr gemacht werden. Die Capelle hätte sich vollständig aufgelöst, wäre es Schütz, dessen organisatorischer Weitblick sich auch in diesen kritischen Zeiten bewährte, nicht 1641 gelungen, wenigstens das Capellknabeninstitut auf etwas erweiterter Grundlage sicher zu stellen. Er wollte mit dieser Einrichtung, wie er selbst sagt, nur einen Samen der Musik ausstreuen, der für bessere Zeiten aufgehen sollte. Wie einem Manne von seinen

Eigenschaften unter den kläglichen Trümmern des einst so glänzenden Baues zu Muthe sein mußte, ist leicht vorzustellen. Aber wie er hier seine Hoffnung auf das nachwachsende Geschlecht setzte, so that er es auch beim Kurprinzen. Er hatte dessen musikalischen Neigungen stets seine Theilnahme bewiesen und ihn vielleicht selbst in der Composition unterrichtet. Eine neue dramatische Arbeit seiner Feder war bei des Kurprinzen Vermählungsfeier am 20. November 1638 zur Aufführung gekommen: Orpheus und Eurydike, ein sogenanntes Ballet, gedichtet von August Buchner, dessen Musik aber, ebenso wie die der beiden früher genannten dramatischen Werke, verloren gegangen ist[1]). Da der Kurprinz nun einen eignen Hausstand führte, unternahm er mit Schützens Beihülfe die Einrichtung einer eignen Capelle. Obgleich auch er sich oft in Geldnoth befand und 1649 sogar zur Verpfändung seiner Pretiosen, seines Gold- und Silbergeschirrs schreiten mußte, hatte die Capelle doch Bestand, kam sogar zu einer gewissen Höhe, und leistete wenigstens besseres als die kurfürstliche.

Christian II., Johann Georgs I. älterer Bruder, dem dieser in der Regierung nachfolgte, war mit Hedwig, einer dänischen Prinzessin vermählt gewesen. Schütz hatte der liebenswürdigen Fürstin unter dem 6. September 1627 seine Compositionen der Beckerichen Psalmen zugeeignet. Sie dürfte es gewesen sein, durch welche zuerst die Aufmerksamkeit des dänischen Königshauses auf Schütz gelenkt wurde. Der Kronpinz Christian über-

[1]) Die Dichtung Buchners, mit dem Schütz schon 1626 in brieflichem Verkehr stand, ist neu gedruckt im „Weimarischen Jahrbuch" II, S. 13 ff. Buchner stützt sich weder auf Rinuccini's „Euridice" noch auf Striggio's „Orfeo", sondern hat den Gegenstand ganz selbständig behandelt. — Die Musikaliensammlung des Königs von Sachsen in Dresden enthält auch ein „Ballet von Zusammenkunfft und Wirkung derer VII Planeten Auf Jhr. Chur.-Fürstl. Durchl. zu Sachs. grossen Theatro gehalten den 3. Febr. Anno 1678." Ein Zettel mit der Rollenvertheilung liegt bei, der, wie Fürstenau vermuthete, von Schütz selbst geschrieben ist: dann müßte das Werk schon früher componirt und aufgeführt worden sein. Ich glaube aber an Schützens Urheberschaft nicht.

raschte ihn mit der Einladung, für einige Zeit Dresden mit Kopenhagen zu vertauschen. Schon länger hatte sich Schütz mit dem Gedanken getragen, dem Kriegsgetümmel zu entweichen und Dresden zu verlassen, wo ihm nichts mehr Freude machte, er sich entbehrlich und überflüssig fühlte. Auch in seiner Kunst konnte er, wie die Dinge lagen, hier nur zurückkommen und war doch in den Jahren der besten Kraft und verlangend, sie als Componist zu bethätigen. Er plante, sich nach Niedersachsen zu begeben, doch erfahren wir nicht, welcher Ort ihm besonders im Sinne lag. Mehrfache Urlaubsgesuche hatte der Kurfürst unberücksichtigt gelassen. Da nun aber der Kronprinz von Dänemark, sein bestimmter Schwiegersohn, Interesse an Schütz zeigte, wurde diesem auf eine Eingabe vom 9. Februar 1633 sein Wunsch endlich erfüllt. Er hatte nicht versäumt zu bemerken, daß er auf jede Geldunterstützung, selbst die Auszahlung seines wieder rückständig gebliebenen Gehaltes verzichte; ganz bescheiden und mit jenem milden Humor, der ihm eigen war, hatte er nur gebeten, daß, wenn überhaupt während seiner Abwesenheit Zahlungen an die Capelle erfolgen sollten, man ihn nicht vergessen möge. Doch kann er frühestens im Juli Dresden verlassen haben. Ein paar Monate hielt er sich in Hamburg auf und weilte vielleicht vorher noch am Hofe des Herzogs Johann Albrecht von Mecklenburg-Güstrow, da er 1637 einmal gegen seinen Kurfürsten verlauten läßt, er habe nicht nur vom dänischen Kronprinzen, sondern auch anderwärts noch Einkünfte zu erwarten, und da 1640 der Herzog Adolf Friedrich desselben mecklenburgischen Fürstenhauses den Schütz-Beckerschen Psalter aus eigenen Mitteln neudrucken ließ. Im November setzte er von Hamburg aus die Reise nordwärts fort, war 14 Tage lang, wie es scheint, in Haderslevhus, wo sich Kronprinz Christian vorübergehend befand, und brach am 6. December nach Kopenhagen auf. Schon am 10. December wurde er zum Königl. dänischen Capellmeister ernannt mit einem Jahresgehalt von 800 Reichsthalern, und am 18. Dec. gibt König Christian IV. diese Anstellung bekannt;

es war also nicht auf eine oberflächliche Berührung, sondern auf die Herstellung eines dauernden Verhältnisses abgesehen. Die bevorstehende Vermählung des Kronprinzen mit Johann Georgs jüngster Tochter und die hierfür in Aussicht genommenen Festlichkeiten mögen diesen Entschluß bewirkt haben. Schütz wurde mit umfassenden Vollmachten behufs Schulung der Musiker ausgestattet und mit Auszeichnung behandelt. Seine Wohnung hatte er in der Stadt, die Uebungen aber wurden auf Schloß Croneburg, neben dem Gemache des Königs abgehalten. Ein halbes Jahr vor der im October 1634 gefeierten Hochzeit begannen schon die Vorbereitungen zu den Aufführungen; für Schauspiel (zwei Komödien von Joh. Lauremberg), Ballet und Maskenball hatte Schütz mit Musik zu sorgen. Bei ihm befand sich sein Schüler und Neffe Heinrich Albert aus Königsberg; ihm war vergönnt, sich an den Festcompositionen mit einer von Michael Behm gedichteten Aria auf den Einzug der sächsischen Prinzessin in Kopenhagen (30. September 1634) zu betheiligen [1]. Nach dem Feste blieb Schütz noch 7 Monate am dänischen Hofe, dessen Gunst er in hohem Grade erworben hatte. Bei seinem Abschiede am 4. Mai 1635 beschenkte ihn der König mit einem Bildniß (das doch wohl des Königs eignes gewesen sein wird), mit einer goldenen Kette im Werthe von 100 Thalern und einer Summe von 200 Thalern; er gab ihm auch „ein Grußbrieflein" an den Kurfürsten mit, des Inhalts, daß er seinen „besonders lieben" Heinrich Schütz gern noch länger behalten hätte, und wenn der Kurfürst ihn entbehren könne, möge er ihn bald wieder beurlauben, damit er die Einrichtung der Musik am dänischen Hofe vollends zu Stande bringe. Ein Brief des Kronprinzen, der die „höchstrühmlichen Dienste" Schützens hervorhob, folgte unter dem 25. Mai nach. Der Meister selbst, dem am 10. Mai sein

---

[1]) Alberts Aufenthalt in Kopenhagen ist seinem Biographen L. H. Fischer (s. Gedichte des Königsberger Dichterkreises. Halle, Niemeyer. 1883. S. III. ff.) unbemerkt geblieben. Die Composition findet sich mit anderem Text als Nr. 8 des fünften Theils seiner „Arien". Königsberg, 1642.

Monatsgehalt zum letzten Male ausgezahlt worden, war mit einem vom 25. Mai datirten Passe in der sicheren Erwartung baldiger Wiederkehr geschieden.

Nach der Herausgabe der „Symphoniae sacrae“ in Venedig hatte Schütz eifrig fortgefahren, die Form des concerthaften Sologesanges, die er damals in Italien kennen gelernt hatte, für seine eigene Kunst zu verwerthen, wie er denn auch später noch bemüht war, bedeutende musikalische Neuheiten von dorther sich zu verschaffen[1]). Eine Anzahl größerer Gesangscompositionen war entstanden, die er mit nach Kopenhagen genommen und nebst solchen, die er etwa dort hinzucomponirte, auch in Kopenhagen gelassen hatte. Wußte er doch, daß in Dresden für solche Musik jetzt keine Verwendung sei. Man wird seine Mitwirkung zur Feier des Prager Friedens (Juni 1635) in Anspruch genommen haben. Im Uebrigen fand er Muße, eine Reihe kleinerer Stücke zu schreiben, die er, weil für Größeres jetzt kein Verleger zu finden war, unter dem 29. September 1636 gleichsam als Vorboten aussandte. „Kleine geistliche Concerte“ nannte er sie. Ihre schäbige Ausstattung durch den Verleger Große in Leipzig ist auch ein Zeichen der Zeit. Am Schlusse dieser Sammlung steht jene „Aria de vitae fugacitate“ von 1625, nach der gereifteren Einsicht des Componisten umgestaltet. Im Stil hebt sie sich dennoch von den andern Stücken ab. Schütz mochte das Werkchen, das als schwachlebiger Einzeldruck nur in weniger Hände gelangt war, nicht haben untergehen lassen wollen. Sich des Inhalts zu erinnern, hatte er Grund genug: 1635 war seine Mutter, 1636 die Mutter seiner früh dahin gegangenen Gattin gestorben. In diese Zeit fällt auch die Composition der „Musikalischen Exequien“ für Heinrich Reuß Postumus.

---

[1]) Nächst der venezianischen scheint ihn besonders die neapolitanische Musik interessirt zu haben. Im Jahre 1632 sucht er durch die Vermittlung Philipp Hainhöfers in Augsburg dergleichen zu erhalten; s. seinen Brief an diesen bei La Mara, Musikerbriefe aus fünf Jahrhunderten. 1. Band. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1886. S. 70 ff.

Die zweite Reise nach Kopenhagen kann nicht vor dem Frühjahr 1637 vor sich gegangen sein, da Schütz erst unter dem 1. Februar nachsucht, ihn wieder dorthin zu entlassen. Aus seiner Sehnsucht, fortzukommen, wird er wohl auch gegen Andere kein Hehl gemacht haben; er fühlte sich in Dresden „fast weder Gott noch Menschen, am allerwenigsten aber sich selbst etwas nütze.“ Vielleicht munkelte man, er kehre überhaupt nicht zurück. Darüber beruhigte er den kurfürstlichen Herrn: er lasse seine Kinder, lasse Haus und Hof dahier und — „allerhand ziemliche Anforderung“, d. h. den ihm zukommenden Gehalt, dessen Rückstand chronisch geworden war. Der Aufenthalt in Dänemark scheint dieses Mal nur ein Jahr gedauert zu haben, weil, wie der „Lebenslauf“ glaubwürdig berichtet, Schütz im Jahre 1638 einer Einladung an den herzoglichen Hof zu Wolfenbüttel gefolgt ist, und wir ihn um Pfingsten 1639 in Dresden finden. Auch durch die Reisen dieser Jahre schlingen die Sterbefälle in seiner schon auf wenige Häupter zusammengeschmolzenen Verwandtschaft ihr schwarzes Band. Der treue Bruder Georg ging 1637 dahin und 1638 gar die ältere seiner beiden Töchter, Anna Justina, vielleicht in Abwesenheit des Vaters[1]). Nun war ihm nur noch ein Kind geblieben, und auch dieses sollte er im Jahre 1655 begraben. Da die Möglichkeit, seine größeren Werke drucken zu lassen, sich immer noch nicht bot, ließ er 1639 einen zweiten Theil der „Kleinen geistlichen Concerte“ erscheinen. Sie sind dem Prinzen Friedrich von Dänemark gewidmet, jüngerem Bruder des Kronprinzen Christian, welcher, da dieser schon 1647 kinderlos starb, nach Christians IV. Tode den Königsthron bestieg. Auch zu Friedrich war Schütz schon bei seinem ersten Besuch in Kopenhagen in freundliche Beziehungen gekommen. Um das Jahr 1640 wurde Schütz von einer lebensgefährlichen Krankheit

[1]) Ueber den Tod der Tochter sandte Buchner an Schütz eine gedruckte Trostschrift in Prosa mit angehängtem Liede. Ich kenne nur das letztere, das Hoffmann von Fallersleben im „Weimarischen Jahrbuch“ III, S. 173 f. hat abdrucken lassen.

niedergeworfen. Er kam wieder auf und verließ im März 1641 Dresden, wahrscheinlich um nach Weißenfels zu gehen, dem alten Familiensitz, wo ihm noch eine Schwester lebte, und für den er nun eine immer stärker werdende Vorliebe zeigt. Im Jahre 1642 begab er sich wieder nach Dänemark, wurde am 3. Mai von Neuem als Obercapellmeister mit seinem früheren Gehalte angestellt, und wir wissen nicht anders, als daß er von dort erst im Frühjahr 1644 wieder abreiste[1]). Bei seinem Abschiede hatte er dem Kronprinzen Christian eine umfangreiche Sammlung von Gesangscompositionen im Manuscript überreicht, die er endlich drei Jahre später als zweiten Theil der „Symphoniae sacrae“ erscheinen lassen konnte, da einer seiner frühesten Schüler, der Dresdener Organist Johann Klemm, und Alexander Hering, Organist in Bautzen, den Verlag übernahmen. Das Dresdener Amt aber wünschte Schütz nach der Heimkehr aus Dänemark nicht wieder in vollem Umfang anzutreten. Zur Verrichtung des regelmäßigen Dienstes fühlte er sich nicht mehr frisch genug. Für außerordentliche Fälle und zur Führung der Oberaufsicht wollte er sich auch ferner zur Verfügung halten und gegen eine solche Vergünstigung gern auf einen Theil des ihm zustehenden Gehalts verzichten. Er sehnte sich nach Ruhe und Freiheit, um ganz der Vollendung seiner angefangenen Werke zu leben. Er war nur ein Gast im eigenen Haus, das er an einen „guten Mann“ vermiethet hatte, bei dem während seiner Abwesenheit die Tochter Euphrosina lebte. Gern wäre er ganz nach Weißenfels gezogen. Im Herbst 1645 scheint dies wenigstens vom Kurfürsten für eine Weile zugestanden zu sein. Eine Einladung an den Hof Herzog Wilhelms zu Weimar, wo er vom 7. bis 13. Februar 1647 glückliche Tage verlebte[2]), lieferte ihm einen

---

[1]) Ueber Schütz' Reisen nach Kopenhagen und sein Wirken daselbst hat auf Grund archivalischer Forschungen neues Licht verbreitet Angul Hammerich, Musiken ved Christian den Fjerdes Hof. Kopenhagen, Hansen. 1892. Eine auszügliche deutsche Bearbeitung dieses Buches von Catharinus Elling in der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1893, S. 62 ff.

[2]) S. Werke Band XV, No. 11 und das Vorwort dazu.

neuen Beweis, wie man ihn an fremden Fürstenhöfen zu schätzen wußte. Aber von seinen Amtspflichten in Dresden wurde ihm keine erlassen. Es half ihm nichts, daß er in zahlreichen Gesuchen auf sein Alter und seine lange Dienstzeit hinwies, auf die um ihn her in die Höhe kommende junge Generation, welche seine Weise nicht mehr verstehe und geringschätze, auf die Abnahme seines Gesichts und häufigen Schwindelanfälle, auf den erbärmlichen Zustand der Capelle, der trotz aller seiner Vorschläge nicht wirksam gebessert werde. „Ich befinde es weder löblich noch christlich," schreibt er am 19. August 1651, „daß bei so löblichen großen Landen nicht 20 Musikanten können und wollen erhalten werden und lebe der unterthänigsten Hoffnung noch, Ihre Churfürstliche Durchlaucht sich eines andern besinnen werden." Die Hoffnung trog, wie immer. Auswärtige Verehrer lockten ihn, dem unwirthlichen Sachsen für immer den Rücken zu kehren. Als die Tochter Euphrosina sich am 25. Januar 1648 mit dem Juristen Christoph Pinckert zu Leipzig vermählt hatte, übersandte Christoph Kaldenbach aus Königsberg ein Gedicht, in dem er beklagt, daß Schütz den rechten verdienten Lohn seiner Kunst noch nicht erhalten habe. Warum suche er keinen andern Aufenthaltsort? Auch in Königsberg lebten kunstgesinnte Leute, mit Freuden werde man ihn empfangen, und dorthin reiche der Krieg nicht mehr [1]). Schütz äußert in diesen Jahren selbst einmal, er möchte sich „zu seiner letzten Herberge auf dieser Welt irgend eine vornehme Reichs- oder Kunst-Stadt erwählen". Er ist in Dresden geblieben. Aber nicht ohne Bewegung liest man, wie der größte deutsche Componist seines Jahrhunderts im 67. Lebensjahre es zu bereuen versichert, daß er jemals die Leitung der kurfürstlichen Capelle übernommen und auf die in

[1]) Christoph Kaldenbachs Deutsche Lieder und Gedichte. Tübingen, 1683: Zweiter Theil, Buch I, Nr. 9. Das Gedicht ist auszugsweise mitgetheilt von L. H. Fischer in den Monatsheften für Musikgeschichte, Jahrg. 1883, S. 31 ff. Zu der Hochzeit der Tochter sandten auch Simon Dach und Heinrich Albert glückwünschende Gedichte; s. Hermann Oesterley, Simon Dach. Stuttgart, 1876. S. 999 unter Nr. 798.

Deutschland mißkannte und geringgeschätzte Tonkunst die Kraft seines Lebens verwendet habe.

Gleichwohl gelang es ihm, das ihm unverrückt vorschwebende Ziel, seine Werke zu sammeln und herauszugeben, wenigstens zum Theil zu erreichen. 1648 erschien die „Geistliche Chormusik", eine Sammlung von 29 meistens großgestalteten Motetten. Wieder war es der treue Johann Klemm, welcher die Herausgabe übernahm. Vollreife Aehren einer reichen Lebensernte wurden hier geboten; nicht nur die Parentations-Motette auf Johann Hermann Schein ist in sorgfältiger Ueberarbeitung aufgenommen, auch die sechsstimmige Motette „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes" dürfte aus den zwanziger Jahren stammen [1]) und wohl noch manches andere. Zu der Herausgabe des dritten Theils der „Symphoniae sacrae" (1650) hatte sogar der Kurfürst selbst einen Theil der Kosten beigeschossen; Schütz dankt dafür in der Vorrede und widmet ihm, der es sonst nicht um ihn verdient hatte, dieses unvergängliche Werk. Wie viel noch im Vorrath war, ersieht man daraus, daß er die „Geistliche Chormusik" als einen ersten Theil ankündigte und auch in einem Verzeichniß von 1647 [2]) dem großen Psalmenwerke von 1619 den Vermerk „Erster Theil" beifügt, der sich auf dem Titel des Werkes selbst nicht findet. Aber die Fortsetzungen sind nicht erschienen. Die wenigen neuen Compositionen von Schütz, die späterhin noch gedruckt worden sind, haben andere herausgegeben. Er selbst war des Treibens müde geworden.

Mit dem Tode Johann Georgs I. (8. Oktober 1656), da er nun schon über 70 Jahre zählte, trat endlich für ihn die Zeit der Ruhe ein. Der neue Kurfürst entlastete ihn, der dem Hingeschiedenen noch zwei schöne Trauermotetten componirt hatte [3])

[1]) Sie ist in der ursprünglichen Fassung mitgetheilt Werke Band XIV, Anhang Nr. 2.

[2]) Werke Band VII, Vorwort S. V.

[3]) Werke Band XII, Anhang.

vom regelmäßigen Dienst. Die jüngere Capelle wurde mit der älteren vereinigt, und die Hofmusik nahm einen neuen Aufschwung, an dem sich der greise Meister aber nicht stark mehr betheiligte. Italienische Künstler, die Johann Georg II. schon als Kurprinz begünstigt hatte, fingen an in der Capelle die erste Rolle zu spielen. Dem konnte Schütz, seinem eignen Bildungsgange zufolge, sachlich nicht zuwider sein. Persönlich empfand er zuweilen schmerzlich die Wahrheit des Worts, daß die Jugend dem Alter gegenüber Recht hat. Auch hielt er begreiflicherweise mit den Veränderungen, welche die italienische Musik in der Periode nach Monteverdi erfuhr, nicht mehr gleichen Schritt. Doch stand er zu den jüngeren italienischen Capellmeistern, die ihm beigeordnet waren, in guten Beziehungen; namentlich von Bontempi hatte er eine vortheilhafte Meinung, die dieser durch tiefe Verehrung erwiderte; als er 1660 eine Compositionslehre drucken ließ, eignete er sie dem alten Meister zu [1]). Die Deutschen hingen ihm an wie einem Vater, und was er in den Zeiten bitterer Noth für sie gethan und mit ihnen gelitten, blieb ihm bei diesen unvergessen. Unter ihnen zählte er begabte Schüler, deren hervorragendster Christoph Bernhard war. Jetzt konnte er auch häufiger in seinem geliebten Weißenfels auf eignem Besitzthum weilen; schon im Jahre 1657 finden wir ihn dort und später noch öfter, auch hatte er seine Bibliothek dorthin schaffen lassen, wo er ungestört arbeiten konnte. Unthätig zu leben, war er weit entfernt. Schon in den vierziger Jahren hatten sich die Beziehungen zum braunschweigischen Hofe in Wolfenbüttel fester geknüpft. Herzog August war seit 1635 in dritter Ehe mit Sophie Elisabeth, einer Tochter des Herzogs Johann Albrecht von Mecklenburg-Güstrow, vermählt. Wenn die Vermuthung zutrifft, daß Schütz schon auf seiner ersten Reise

---

[1]) S. Emil Vogel, Die Handschriften nebst den älteren Druckwerken der Musik-Abtheilung der Herzogl. Bibliothek zu Wolfenbüttel. Wolfenbüttel, Zwißler, 1890. S. 97.

nach Kopenhagen an dessen Hofe Station gemacht hat, so erklärt sich leicht, wie er nach Wolfenbüttel kam. Die junge Herzogin war es, die ihn dorthin zog. Seit 1638 vergehen freilich sieben Jahre, ehe wir von einem neuen Besuche etwas merken. Aber auf der letzten Rückreise von Dänemark war er in Wolfenbüttel eingekehrt und hatte Vorschläge gemacht zur Gewinnung tüchtiger Musiker für die herzogliche Capelle. Ein Brief, den er am 17. März 1645 von Braunschweig aus an die Herzogin richtet, läßt schließen, daß er unmittelbar von Wolfenbüttel kam. Ihm lebte in Braunschweig ein befreundeter Künstler, Delphin Strunck, der treffliche Organist an St. Martini, welcher auch seine gedruckten Werke vertrieb. Daß Schütz, von Kopenhagen zurückkehrend, in Niedersachsen eine längere Station gemacht hat, sagt er unter dem 30. Juli 1646 selbst: an diesem Tage waren seine „Sachen", d. h. die Musikalien eigner und fremder Composition, die er auf der Reise mit sich geführt hatte, noch daselbst rückständig. Den Ort nennt er nicht, es wird aber Braunschweig gewesen sein, wo er sich bei Strunck oder einem befreundeten Kaufmann, Stephan Daniel, aufgehalten haben mag, und von wo aus der herzogliche Hof in Wolfenbüttel immer leicht zu erreichen war. Der Verkehr mit diesem hat bis in Schützens hohes Alter angedauert, und aus seinem Briefwechsel mit der musikverständigen Herzogin geht hervor, wie lieb und wohlthuend er dem alten, durch seine Lebensschicksale so vielfach enttäuschten Manne war. Seit Ostern 1655 war er herzoglich wolfenbüttelscher Obercapellmeister von Haus aus mit 150 Thalern Gehalt. Einen Untercapellmeister hatte er in demselben Jahre in dem talentvollen Johann Jacob Löw aus Eisenach angeschafft, der vorher sich in Wien aufgehalten hatte[1]), 1663 als Capellmeister nach Zeitz, 1682 als Organist an die

[1]) Von wo er schon 1652 an Schütz empfohlen wird, „weil er in der musica non omnino contemnendam scientiam, auch selbige noch weiter zu ergreifen Lust hat." Königl. Sächs. Haupt-Staats-Archiv, Loc. 8241, Vol. I, Bll. 265, 270.

Nicolaikirche nach Lüneburg ging, wo er Sebastian Bach noch erlebte und im September 1703 gestorben ist. Schütz nannte ihn seinen Sohn und vielgeliebten Freund. Wenigstens bis zum Jahre 1665, da er also 80 Jahre zählte, ist er noch am Wolfenbüttler Hofe thätig gewesen. Persönlich dahin begeben hat er sich 1660 vielleicht zum letzten Male. Die Nachwelt verdankt diesem seltenen Verhältniß die kostbare Sammlung gedruckter und handschriftlicher Werke Schützens, die, von ihm selbst in den Jahren 1664 und 1665 übersandt, die herzogliche Bibliothek zu Wolfenbüttel noch heute aufbewahrt.

In den letzten Lebensjahren litt er an rheumatischen Beschwerden, von denen er im Mai 1663 in Teplitz Heilung zu finden hoffte. Auch sein Gehör nahm ab. Aber obschon er dergestalt vom Verkehr mit der Außenwelt mehr und mehr geschieden wurde, sein inneres Leben erlitt hierdurch keine Verkümmerung. In frühere Zeiten reichen noch die „Zwölf Geistlichen Gesänge" zurück [1]), welche Christoph Kittel nach und nach gesammelt und 1657 mit Schützens Genehmigung herausgegeben hatte. Aber eine Frucht seines höchsten Alters sind vier biblische „Historien", deren eine, die Weihnachtshistorie, er auf Anordnung des Kurfürsten um 1664 componirte. In diesem Jahre ist sie in Druck erschienen, leider nur, was den recitativischen Theil anlangt [2]). Sie war mit Anfangs- und Schluß-Chor, außerdem mit acht Intermedien im concerthaften Stile ausgestattet, welche sämmtlich verloren gegangen sind, aber durch ihre Inhaltsangaben einen Schluß auf die reiche Mannigfaltigkeit und Phantasiefülle des Werkes gestatten. Die andern drei sind Passionshistorien nach Matthäus, Lucas und Johannes und erschienen nicht mehr im Druck. Die Johannes-Passion trägt das Datum „Weißenfels, den 10. Aprilis Anno 1665", die Matthäus-Passion das Jahr 1666. Einzigartig wie der

---

[1]) Werke Band XII, S. 113 ff.

[2]) Werke Band I, S. 161 ff.

Anfang dieses Künstlerlebens war, ist auch sein Ausgang gewesen. Daß ein achtzigjähriger Greis Werke schafft, so voll von Leben, Wärme und Tiefe, wie diese evangelischen Historien, dafür kennt die Geschichte kein zweites Beispiel. Auch noch mehrere Psalmen waren „stattlich“ von ihm in Musik gesetzt, aber sie besitzen wir nicht mehr. Den Text zu seiner Grabrede hatte er voraus bestimmt und ihn auch von Christoph Bernhard, einem seiner Lieblingsschüler, als fünfstimmige Motette componiren lassen. Es ist der 54. Vers des 119. Psalms: „Deine Rechte sind mein Lied in meinem Hause“. Bernhard war damals Cantor an der St. Jacobikirche zu Hamburg und hatte von dorther seine Composition geschickt, über die ihm Schütz zurückschrieb: „Mein Sohn, er hat mir einen großen Gefallen erwiesen durch Uebersendung der verlangten Motette. Ich weiß keine Note darin zu verbessern.“ Am 6. November 1672, Nachmittags um 4 Uhr, ohne Todeskampf, unter dem Gesange der das Lager umgebenden Freunde, ging das Leben dieses großen, guten Mannes zu Ende. Kinder und Kindeskinder hatte er vor sich scheiden sehen, eine einzige Urenkelin stand an seiner Gruft, die man ihm in der Vorhalle der alten Frauenkirche neben der früh verstorbenen Gattin bereitet hatte[1]). Bei der Trauerfeierlichkeit wurden Bernhards Motette und mehrere von Schützens eigenen Compositionen gesungen. Die sein Grab deckende Marmortafel trug die Worte: Seculi sui Musicus excellentissimus, und eine an der südlichen Wand der Halle eingelassene Broncetafel verkündete ihn als Assaph Christianus, Exterorum Delicium, Germaniae Lumen, Saxoniae Electorum Capellae immortale decus. In der Kunstwelt blieb ihm der Name „Vater der deutschen Musikanten“. Schütz besaß nicht die stolze Unnahbarkeit Händels, Glucks und Beethovens. Die milde Hoheit seiner menschenfreundlichen Natur erweckte Verehrung

[1]) Die alte Frauenkirche ist 1727 abgebrannt. Auf einer Dachkammer der neuen Frauenkirche hat man kürzlich (Sommer 1893) verschiedene Grabdenkmale gefunden. Vielleicht ist die Gedächtnißtafel für Schütz darunter?

und Vertrauen zugleich. Friede und Ordnung gediehen unter seiner liebevoll pflegenden, behutsam glättenden Hand. Tief empfindend und klug erwägend, bescheiden und freimüthig, in seiner geistigen Ueberlegenheit dem Humor geneigt, viel gewandert und welterfahren, aber ebenso ernst und treu beharrend steht er wie eine tröstende Lichtgestalt in einer Zeit des Dunkels und der Wirrniß, ein guter Genius, welcher der deutschen Kunst den rechten Weg wies.

II.

Die Compositionen Schützens, welche zu seiner Zeit in Druck erschienen sind, dürften mit geringen Ausnahmen erhalten sein, wenngleich manche nur noch in einem einzigen vollständigen Exemplar vorliegen. Außer ihnen ist eine nicht unerhebliche Anzahl in Handschrift überliefert, theilweise gar in der eignen des Componisten. Wie die Bibliotheken in Cassel und Wolfenbüttel zu ihrem reichen Bestande Schützscher Werke gekommen sind, habe ich oben erzählt. Auch Heinrich Albert besaß eine Menge handschriftlicher Compositionen seines Meisters[1]), von denen ich vermuthe, daß sie uns wenigstens zum Theil in den Schätzen der Gottholdschen Bibliothek zu Königsberg erhalten geblieben sind. Aber sehr vieles und wichtiges ist in Dresden 1760, in Kopenhagen 1794 durch Feuersbrunst zu Grunde gegangen, und auch in Gera hat wahrscheinlich der große Brand von 1780, welcher sämmtliche Kirchen einäscherte, die dort gewiß zahlreich vorhandenen Compositionen Schützens vernichtet. In Dresden verbrannte sein gesammter musikalischer Nachlaß, den er der kurfürstlichen Capelle vermacht hatte. Betrachtet man sein langes, in rastlosem Fleiße hingebrachtes Leben, so kommt man zu dem Schlusse, daß die gedruckten Werke nur den kleineren Theil des von ihm Geschaffenen bilden können und daß jeden-

[1]) S. die Zueignung vor dem sechsten Theile seiner „Arien". Königsberg, 1645.

falls ein sehr beträchtlicher Theil als verloren angesehen werden muß. Diejenigen von ihnen, welche zu uns sich herüber gerettet haben, sind ausschließlich Vocalcompositionen. Daraus folgt noch nicht, daß nicht auch instrumentale dagewesen sein können. Gabrieli, Schützens Lehrer, war ein großer Orgelspieler und Componist, es wäre verwunderlich, wenn der Schüler sich gegen diese Kunst gleichgültig verhalten hätte. Das scheint nun auch nicht der Fall gewesen zu sein. Mag aus dem Umstande, daß er in Cassel kurze Zeit Hoforganist war, nicht viel geschlossen werden können, da ihm diese Stelle offenbar nur übertragen wurde, um ihn am Casseler Hofe überhaupt zu beschäftigen, so ist doch sehr beachtenswerth, daß ihn der kursächsische Hofpoet Johann Seuße in mehreren Gedichten grade als Orgelmeister preist. Einmal führt er den Gedanken aus, daß der Geist beider Gabrieli, des Oheims Andrea und des Neffen Giovanni, in Schütz vereinigt sei: der eine beseele seine Stimme, der andere beflügele seine Hand. Wäre Schütz auf seinem Instrument nicht ein über das Mittelmaß hinausreichender Spieler gewesen, so würde es auch nicht leicht zu verstehen sein, wie ein Orgelvirtuos von der Bedeutung Matthias Weckmanns aus seiner Schule hervorgehen konnte, über den wir erfahren, daß er die Kunst, eine Motette „aus dem bloßen Generalbaß auf zwei Clavieren zu variiren“, bei Schütz gelernt hatte[1]). Daß dieser auch in der vollstimmigen Instrumentalsonate Giovanni Gabrieli's sich versucht haben wird, lassen Sinfonien, wie sie z. B. in seinen „Sieben Worten“ vorkommen, vermuthen. Indessen, daß er der Gesangsmusik den Vorzug gab, darüber würden schon seine Werke selbst keinen Zweifel bestehen lassen, wäre uns dies auch nicht ausdrücklich als sein künstlerischer Standpunkt von einem Zeitgenossen überliefert, dem er gestattete, es in einem Begleitgedicht zu seinen „Kleinen geistlichen Concerten“ auszusprechen[2]).

[1]) Gerber, Lexicon der Tonkünstler, II, Sp. 784.
[2]) Werke Band VI, Vorwort S. VI.

Die italienischen Madrigale, mit welchen Schütz 1611 in die Componistenwelt eintrat, sind über sechs Dichtungen von Guarini, acht von Marini, eine von Alessandro Aligieri gesetzt; die Dichter der vier übrigen Madrigale haben bis jetzt nicht festgestellt werden können. Marini's und Aligieri's Gedichte entnahm er vielleicht einer Madrigalsammlung, welche im Januar 1611 unter dem Titel „Il Garreggiamento poetico del confuso accademico ordito“ in Venedig bei Barezzi erschien, woraus folgen würde, daß er diese neun Madrigale sämmtlich in den ersten Monaten des Jahres componirte, da die Vorrede seines Werkes vom 1. Mai datirt ist[1]). Guarini's Poesien bestehen in Bruchstücken seines Hirtendrama „Il Pastor fido“, aus dem Schütz sie unzweifelhaft selbst ausgesucht hat. Als er diese seine Compositionen herausgab, gedachte er noch andere derselben Gattung folgen zu lassen. Dazu ist es nicht gekommen, und italienische Madrigale kennen wir weiter überhaupt nicht von ihm. Aber mit der Kunstform sich zu beschäftigen, hat er auch in Deutschland nicht aufgehört. Sehr empfindlich mußte ihm freilich sein, daß es in der deutschen Litteratur das Madrigal nicht gab, denn die anmuthige Zwanglosigkeit seines Baues machte es zur Composition besonders gut geeignet. Noch fast ein halbes Jahrhundert sollte vergehen, ehe Caspar Ziegler in Wittenberg durch seine Schrift „von den Madrigalen, einer schönen und zur Musik bequemesten Art Verse“ (Leipzig, 1653) den Anstoß gab, daß auch bei uns diese Form eine nachträgliche Pflege erfuhr. Schütz, der den Ziegler seinen Schwager nennt, begleitete dessen Versuch mit lebhafter Theilnahme. „Und habe ich zwar,“ so schrieb er ihm am 11. August 1653 aus Dresden, „ein Werklein von allerhand Poesie bishero zusammengeraspelt, was mich's aber für Mühe gekostet, ehe ich denselben nur in etwas eine Gestalt einer italienischen Musik geben können, weiß

[1]) Ein Exemplar des seltenen Buches besitzt Herr Dr. Emil Vogel in Leipzig.

ich am besten" (s. S. 73). Hieraus geht hervor, daß Schütz damals eine Sammlung deutscher Madrigalcompositionen fertig daliegen hatte. Diese ist untergegangen, aber vielleicht gehörten zu ihrem Bestande die sechs Madrigale nebst einer Canzonette, die sich vereinzelt handschriftlich erhalten haben. Ein „Madrigale spirituale" hat zum Text die 9. Strophe des Weihnachtsliedes „Vom Himmel hoch, da komm ich her"[1]). Die genannten sechs Madrigale sind sämmtlich über Dichtungen von Martin Opitz componirt, dem Schütz schon 1625 bekannt war und durch die Torgauer Festlichkeiten nahe gekommen sein muß, und fallen wohl ungefähr in diese Zeit. Eines derselben ist gesetzt auf eine in Alexandrinern abgefaßte Verdeutschung des beliebten anakreontischen Gedichts: Ἡ γῆ μέλαινα πίνει. Fernere drei nehmen den poetischen Stoff aus den erotischen Ergüssen des Hohenliedes Salomonis und werden von dem Dichter „Himmlische Hirtenlieder" genannt[2]). Als die wirkliche Madrigaldichtung in Deutschland in Aufnahme kam, war Schütz ein alter Mann. Nichtsdestoweniger hat er auch noch mit einem der ersten Nachfolger Zieglers darob Verkehr gepflogen, mit Ernst Stockmann, welcher 1660 seine „madrigalische Schriftlust" herausgab. Von ihm hat der Greis einige Male Texte zur Kirchen- und Tafelmusik verlangt und, wie ein Gedicht Stockmanns auf ihn anzudeuten scheint, auch componirt. Wer, wie Schütz, die Gesangsmusik auf seine Fahne geschrieben hatte, sah sich dadurch natürlich auf die gleichzeitige Litteratur hingewiesen. Mit Opitz, Buchner, Johann Lauremberg, David Schirmer, Johann Seuße, Constantin Christian Dedekind und andern hat er nachweislich Verkehr unterhalten[3]); daß er dem Königsberger Dichterkreise

---

[1]) Werke Band XIV, Nr. 10.

[2]) Werke Band XV, Nr. 4, 5, 6, 7, 8 und 10; die Canzonette im Anhang.

[3]) Buchner, der den Dactylus in die deutsche Poesie einführte, schreibt am 19. November 1639 an den Fürsten Ludwig von Anhalt: „Daß der berühmte Musicus Herr Henrich Schütze gegen mir sich vernehmen lassen, es könne kaum einige andere Art deutscher Reime mit besserer und an-

nicht fernblieb, bewirkte schon sein Neffe Heinrich Albert. Aber bekanntlich war damals auf dem deutschen Parnaß nicht viel zu holen. Schon aus diesem Grunde würde es begreiflich sein, daß Schütz sich mehr der geistlichen Musik zuwandte, wo er aus der Poesie der lutherischen Bibel, empfindungstiefen Kirchenliedern und Gebeten sich Anregung holen konnte, wenn nicht auch der Zug der Zeit und die eigne Natur ihn dahin geführt hätten.

Sieht man seine weltlichen Madrigale auf das an, was sie als Musik bedeuten, so muß man ihnen zum Theil einen sehr hohen Rang einräumen. Dasselbe gilt von den lateinischen Staats-Compositionen. Unter dem musikalischen Gesichtspunkt läßt sich Geistlich und Weltlich bei ihm überhaupt nicht scharf trennen; es ist ein und derselbe starke Strom, von dem beide Schiffe getragen werden. Dieser Strom bedeutet das, was wir, wenn Schütz heute lebte, die moderne Richtung nennen würden. Ihr gab er sich um so entschiedener hin, als er erst verhältnißmäßig spät zur Musik kam, in Jahren, da die Lust zu eignem Schaffen schon mächtig zu sein und das Neue den stärksten Reiz auszuüben pflegt. Hätte ihn Landgraf Moritz nicht nach Venedig, sondern nach Mantua zu Monteverdi geschickt, vielleicht hätte die Reife seiner allgemeinen Bildung die gesunde Entfaltung seines rein musikalischen Talentes gehindert. Gabrieli verband in sich aufs glücklichste Altes und Neues, und Schütz erstarkte

muthigerer Manier in die Musik gesetzt werden, als eben diese dactylische. Derowegen er auch die Einrichtung der Poesie zu dem Ballet Orpheo mich sonderlich gebeten, dahin bedacht zu sein, damit das Freudengeschrei und Glückwünschungen bei Schließung desselben ja in dergleichen Art möchte gebracht werden. Und ist fast männigliches Urtheil dahin gegangen, daß dieses in der Musik zum besten gefallen." (S. Wilhelm Buchner, August Buchner, sein Leben und Wirken. Hannover, Rümpler. 1863. S. 33 f.)

Dedekinds „Aelbianischer Musen-Lust" ist ein Brief Schützens an den Verfasser vorgedruckt, datirt „Weißenfels, den 21. September 1657." In ihm lobt Schütz, „daß die [von Dedekind selbst herrührenden] Melodeien nicht allein nach den Regulis und modis Musicis Kunstmässig, sondern auch hierüber dero modulationes anmuhtig übersäzzet und geführet seind."

unter seiner Leitung zu einem musikalischen Neuerer, der sich fest auf die erprobte Solidität der älteren Kunst stützt. Allerdings geht er gleich in seinem ersten Werke weit über das Aeußerste hinaus, was Gabrieli jemals gewagt hatte, ja er gab sich den Reizen der neuitalienischen Kunst mit einem Enthusiasmus hin, von dem er später selbst um etwas zurückgekommen ist. In dieser Beziehung sind seine italienischen Madrigale ein rechtes Jugendwerk. Chromatische Schärfungen und antiharmonische Hebungen und Senkungen der Gesangsmelodie, die den Empfindungsausdruck der Sprachmelodie möglichst treu widerzuspiegeln sucht, treten hier mit verblüffender Kühnheit nicht nur in einer einzigen Stimme, sondern auch contrapunctisch auf. Sprungweise erreichte disharmonische Intervallschritte, wie Septimen, verminderte Quinten, dissonirende Quarten, Umgehung der regelrechten Auflösung einer Dissonanz sind voll jenes Empfindungsüberschwanges allerpersönlichster Art, der in Monteverdi's „Lamento d'Arianna“ hinreißenden Ausdruck gefunden hatte. Durch Umspielung einfacher Intervallschritte, durch Durchgangstöne auf schwach oder selbst weniger schwach betonten Zeiten gab er der Melodie ein flüssiges und geschmeidiges Wesen, das ihr gestattete, die leidenschaftlichen Accente des Sängers in den verschiedensten Abstufungen aufzunehmen. Dergleichen vollbringen, ohne in ein wüstes Tongewirr zu gerathen, konnte nur ein Talent, welchem zugleich ein lebhaftes Gefühl innewohnte für die logische Ordnung der Grundharmonien, zwischen denen sich die Melodiengewinde hinzuziehen hatten. Schütz zeigt in den italienischen Madrigalen, daß er dieses Gefühl besaß; auch in gewissen verharrenden Tönen, die vorübergehend harmoniefremd werden, offenbart es sich deutlich. Freilich war von hier bis zur Harmonien-Ordnung im Sinne Bachs noch ein weiter Weg. Noch gehörten die chromatischen Erhöhungen einzelner Töne nicht wesentlich zum System, es waren vorübergehende, zufällige Erscheinungen zur Steigerung des Affects, und der Theorie nach galten c und cis, f und fis immer noch

als dieselben Töne. So konnte es ihm beikommen, den natürlichen und den chromatischen Ton in verschiedenen Stimmen unbekümmert zusammenklingen zu lassen; die hieraus entstehende Wirkung, für unsere Ohren verletzend und kaum verständlich, sollte ihm eine besonders süße Gefühlsschwelgerei bedeuten. Er wurde so auf Zusammenklänge geführt, die eine spätere Zeit nicht mehr gutheißen konnte, weil sie von andern Grundanschauungen ausging, und wenn zufällig erhöhte Töne als Grundlage von Dreiklängen benutzt wurden, mußten Harmonienfolgen entstehen, denen nach moderner Auffassung der Zusammenhang fehlt. Aber die Inbrunst der Empfindung und der energische Tiefsinn, mittelst welcher Schütz beim ersten Anlauf schon weit über das hinausdrang, was je ein Italiener in diesem Betracht erreicht hat, sichert seinen italienischen Madrigalen für immer den Werth einer der bedeutsamsten Erscheinungen jener Zeit.

Die deutschen Madrigale weichen mit Ausnahme des einen geistlichen von der Form der italienischen wesentlich ab. Sie sind nicht unbegleitete mehrstimmige Gesangsstücke, wie es die Madrigale überhaupt bisher gewesen waren, sondern verwenden den Generalbaß und auch andere Instrumente. Sie nähern sich der Form, welche man damals in Italien Canzonetta zu nennen anfing, und auch der Empfindungsart derselben, sind aber meistens weiter und reicher ausgeführt. Die Anlage mehrerer dieser Stücke ist bedeutsam durch die Rolle, die in ihnen das Instrumental-Ritornell spielt; eingangs führt es eine Anzahl musikalischer Gedanken in ununterbrochenem Zuge vor, die später zwischen den vocalen Abschnitten vereinzelt wieder auftauchen, diese verbinden und das so entstehende Ganze gleichsam nur als Erweiterung des Vorspiels erscheinen lassen. Die im 17. Jahrhundert hervorkommende selbständige Instrumentalmusik suchte Formen anzunehmen, welche durch symmetrische Anordnung und Wechselbeziehung der Theile auch ohne den Regulator der Poesie rein musikalisch verständlich wären. An diesem Werk hat Schütz durch seine deutschen Madrigale mannigfach mitgearbeitet; wenn-

schon sie Gesangsmusik sind, bilden sie doch Einheiten, die keineswegs nur durch die Form der Dichtung vorgezeichnet waren. Der leichten, canzonettenhaften Empfindung begegnet man auch in den wenigen weltlichen Liedern, die von Schütz übrig geblieben sind. Schon der Name Aria, der dieser Form in Deutschland während des Jahrhunderts eigen blieb, zeigt, daß die Italiener das Muster lieferten. Um uns von der Musik in Schützens Opern eine deutlichere Vorstellung zu machen, fehlen zwar sichere Anhaltspunkte; aber vermuthen läßt sich, daß auch für sie die Canzonette und namentlich die Aria von Bedeutung waren. Einem dramatischen Talente gaben sie, so scheint es, nicht eben reichliche Gelegenheit, sich zu zeigen. Dagegen ist die in gleichem Jahre mit der „Daphne" entstandene Festcomposition zum Mühlhäuser Kurfürsten-Convent eine dramatische Scene von erstaunlicher Lebendigkeit und Neuheit. Die Vorstellung ist offenbar diese, daß in der Kirche von der Gemeinde um Frieden gebetet wird, während draußen eine Volksmasse sich mit profanen Jubelrufen auf die versammelten Kurfürsten gütlich thut. Jeder der beiden Chöre ist mit großer Kraft charakterisirt, und beide werden ebenso scharf auseinander gehalten wie kunstvoll ineinander gefügt. Schwerlich hat sich früher schon jemand an eine Aufgabe wie diese gewagt, die zugleich in ihrer Mischung von Kirchlich und Weltlich jene freiere Anschauung gewahren läßt, die dem Oratorium zu Grunde liegt.

Auf geistlichem Gebiete schließen sich an die italienischen Madrigale von 1611 die Cantiones sacrae von 1625 und die „Geistliche Chormusik" von 1648. Die drei Werke liegen zeitlich scheinbar weit auseinander. Allein die beiden letzteren fassen nur zusammen, was im Laufe der Jahre allmählich geschaffen war, so daß sie sich in einzelnen Bestandtheilen berühren, ja ineinander übergreifen könnten. Im übrigen bezeichnen sie, als Ganzheiten betrachtet, in der That verschiedene Stationen in des Künstlers Entwicklungsgang und tragen demgemäß unterschiedenes Gepräge. In den Cantiones zeigt sich der ungestüme Jugend-

drang beschwichtigt und die gährende Kraft geläutert. Aber in der vollsaftigen Empfindungsweise stehen sie den Madrigalen nicht nach. Wenn man sie den Texten nach als Motetten bezeichnen müßte, so sind sie doch als Musikstücke in der Mehrzahl vielmehr geistliche Madrigale zu nennen, so bis zum Rande gefüllt sind sie mit subjectivem Pathos. Schütz sagt, sie seien zum Theil im älteren, zum Theil im neueren Stile geschrieben. Der letztere überwiegt stark, doch darf man auch bei ersterem nicht an archaisirende Schulstudien denken. Auch sie, die man leicht herauserkennt[1]), enthalten Züge voll persönlichen Ausdrucks und frappirender Erfindungskraft, während sie zugleich den Beweis führen, wie sicher Schütz die ältere contrapunctische Technik handhabte. Einige wenige Stücke sind noch darin, die weder älteren noch neueren Motetten- oder Madrigalstil, sondern vielmehr den Charakter des neuaufgekommenen geistlichen Concerts tragen[2]) und dadurch auf eine weit über jene Formen hinausführende Entwicklungsbahn der Tonkunst hinweisen. Umfängt uns bei den Cantiones sacrae das berauschende Gefühl, als sei man in den Frühling einer neu entdeckten Welt eingetreten, so bietet die „Geistliche Chormusik" gereifte Früchte eines gesegneten Herbstes. Der vollkommene Ausgleich, zu dem sich die polyphone Vocalkunst des 16. Jahrhunderts in dem ganzen Umfange ihrer Eigenthümlichkeiten mit der vocal-instrumentalen, auf die Monodie und die Harmonieverwandtschaft gegründeten Musik des 17. Jahrhunderts verbindet, erhebt die „Geistliche Chormusik" zu dem schönsten Motettenwerke ihrer Zeit. Neigen die Cantiones mit dem blühenden Gewoge ihrer Empfindungen mehr dem Weltlichen zu, so die Chormusik mit ihrer mildernsten Zurückhaltung dem Kirchlichen, wie denn auch die Ordnung der einzelnen Stücke sich an den Gang des evangelischen Kirchenjahres erkennbar anschließt und die Texte ohne Ausnahme der lutherischen Bibel und deutschen Kirchenliedern entnommen

[1]) Werke Band IV, Nr. 9, 10, 19, 20, 29.
[2]) Nr. 32, 33, 34, 35.

sind. Den kirchlichen Charakter kehrt auch die Mehrzahl der Zwölf geistlichen Gesänge von 1657 mit Entschiedenheit hervor.

Wo wir Schütz als Componisten deutscher geistlicher Werke begegnen, zeigt sich sein Sinn vorzugsweise auf die Psalmen der lutherischen Verdeutschung gerichtet, und manche von ihnen hat er mehr als einmal in Musik gesetzt. Die meisten Psalmen waren wegen ihrer Länge zur motettenartigen Behandlung nicht geeignet; oder man mußte sie in eine Anzahl selbständiger Stücke zerlegen, wie Schütz beim 116. Psalm wirklich gethan hat, dann aber ging der Psalm als poetische Einheit verloren. Darum versuchte er es mit einer zwar chorischen, aber mehr recitativischen Art der Composition, die rascher von Satz zu Satz fortschritt und nur zuweilen von breiter entwickelten polyphonen Partien unterbrochen wurde. Das Vorbild für diese Behandlung war im einstimmigen kirchlichen Psalmengesange gegeben, und das „Ehre sei dem Vater" (Gloria patri), welches der Mehrzahl dieser Compositionen angehängt ist, beweist, daß Schütz die kirchliche Bestimmung vor Augen hatte. Stücke solcher Art sind es, die größtentheils den Inhalt seines Psalmenwerkes von 1619 bilden. Er schuf mit ihnen für die deutsche Musik etwas Neues, das um so kühner gedacht erscheinen muß, als er die Psalmen nicht für einen einfachen vierstimmigen Chor setzte, sondern für deren mindestens zwei, denen meistens noch einer oder mehrere ergänzende Chöre hinzugefügt wurden. War schon respondirende Zweichörigkeit eine Eigenthümlichkeit venetianischen Stils, so vollends jene gewissermaßen im Hintergrund gehaltenen Chormassen, die an den entscheidenden Stellen mit ihrem Glanz hervorbrechen und auf seinen Wellen die Hauptchöre dahin tragen sollten. Indem es für solchen Zweck dem Componisten nicht mehr darauf ankommen konnte, jede Stimme der Ergänzungschöre in ein contrapunctisch selbständiges Verhältniß zu den Stimmen der Hauptchöre zu setzen, ergab sich eine neue Satzweise, die Aehnlichkeit mit der des classischen Sinfonie-Orchesters hat. Den Kern des Satzes bilden die Hauptchöre, in ihnen

sind alle Stimmen selbständig geführt. Die Complementchöre oder Capellen dagegen sollen zwar in sich auch rein gesetzt sein, können aber nach Belieben bald die Stimmen der Hauptchöre verstärken oder verdoppeln, bald deren Zusammenklänge durch selbständige Tongänge bereichern, und von strenger Correctheit der Stimmenfortschreitungen wird hierbei zu Gunsten der klanglichen Fülle abgesehen. Sie sind es vor allem, in denen nun die Instrumente: Zinken, Posaunen, Fagotte, Geigen, ihre Wirkungen entfalten, während in den Hauptchören die Menschenstimme herrscht oder doch vorherrscht. Doch findet sich, daß auch in die Capellchöre Menschenstimmen hineinsingen und umgekehrt die Hauptchöre durch eine instrumentale Beimischung gefärbt werden; die Aufstellung der verschiedenen Chorkörper, welche Schütz immer mit besonderer Aufmerksamkeit beachtet wissen will, thut dann das weitere, um alle Factoren zu einem vielfarbig glänzenden Gemälde zusammenfließen zu lassen. Mag Schütz in der breitwogenden Pracht des Klanges seinen großen Lehrer mindestens nicht übertroffen haben, stärker als dieser ist er in der Kühnheit, mit der er, gestützt auf den Generalbaß der Orgel, die Massen regiert, und auch in der Mannigfaltigkeit des Colorits. Nicht weniger als 19 vollständig componirte Psalmen sind in der Sammlung von 1619 enthalten. Den übrigen Stücken liegen kürzere Bibelabschnitte zu Grunde, einem ein Kirchenlied. Indessen herrscht in den vollständigen Psalmen nicht immer die gleiche Compositionsart. Die ersten 17 sind sämmtlich für zwei Hauptchöre gesetzt, während bei den übrigen mehr als zwei verwendet und diese in ein künstlicheres Verhältniß zu einander gebracht werden. Davon abgesehen, wird in einige durch Gegenüberstellung von Solostimmen und Chormassen ein stärkerer concerthafter Zug hineingetragen, und um den Gegensatz recht wirksam zu machen, auch einmal von der rasch fortschreitenden declamatorischen Behandlungsweise abgesehen.

Der Begriff „Concert“ war im zweiten Jahrzehnt des Jahrhunderts noch nicht zu voller Schärfe ausgeprägt. Ursprüng-

lich sollte er nichts weiter andeuten, als eine besonders lebhafte Wechselbeziehung der zusammenwirkenden Kunstorgane. Daher konnte am Ende des 16. Jahrhunderts schon ein lebendiger Wechselgesang zweier Chöre ein Concert genannt werden. Seit Viadana erscheint die Mitwirkung des Generalbasses erforderlich, da erst auf dessen Grundlage die einzelnen Factoren sich in voller individueller Freiheit ausgeben konnten. Immer bleibt der Charakter leidenschaftlicherer Bewegtheit, die der feierlichen Würde vorgängiger kirchlicher Kunst sich entgegensetzt, auch für die formale Entwicklung des Concerts maßgebend. Schütz hat mit den Psalmen einige Werke vereinigt, die er ausdrücklich Concerte nennt. Sie unterscheiden sich von jenen größeren theils nur durch ein breiteres, mannigfaltigeres und vielfarbigeres Wesen. Ein tiefgreifender Unterschied ist meistens nicht vorhanden, und ebenso verhält es sich mit den zahlreichen Compositionen ähnlicher Gattung, die sich nebenher noch erhalten haben. Sechs Psalmen, mehrere lateinische und deutsche Hymnen, vier Hochzeitsgesänge und anderes gehört dahin. Stücke, wie das „Domini est terra“ [1]), sind von grandiosem Wuchs und überwältigender Klangpracht. Auch zeigt Schütz sich deutlich bestrebt, die Massen zu gliedern und durch rein musikalische Mittel in eine übersichtliche Form zu bringen. Mehrfach geschieht dies durch einen vollstimmigen kürzeren Tonsatz, der das Ganze einleitet und dann nach schwächer besetzten, gegensätzlich charakterisirten Abschnitten jedesmal als eine Art Ripresa wiederkehrt [2]). Es ist bemerkenswerth, daß Schütz diese Form unmittelbar der vollstimmigen Instrumentalcanzone Gabrieli's nachgebildet hat. So früh schon macht die Instrumentalkunst ihren Einfluß auf die musikalische Formenwelt geltend, durch den diese in der Folgezeit von Grund aus verändert werden sollte. Das chorische Concert bot nun zwar auch für die Einfügung des Einzelgesanges Raum, und Schütz hat ihn nicht unbenutzt gelassen.

[1]) Werke Band XIII, Nr. 1.
[2]) S. z. B. Band III, Nr. 5, Band XIV, Nr. 11 und 14.

Aber obgleich scheinbar alle musikalischen Mittel in ihm zur Geltung kommen konnten, die jene Zeit verfügbar hatte, Schütz ist dieser Gattung des Concerts nicht dauernd treu geblieben. Nach seiner zweiten italienischen Reise dürfte sie für ihn abgethan gewesen sein. Wie in Italien auf die chorische Instrumentalsonate die schwach besetzte, durchaus solistische Kammersonate so unmittelbar folgte, daß man nicht sowohl von einem genetischen Zusammenhang, als von einem plötzlichen Umschlag zu reden hat, ebenso setzte sich der vielstimmigen Gesangsmusik der Sologesang siegreich entgegen. Auch zeitlich laufen beide Erscheinungen durchaus parallel. Im Jahre 1628 war der Kampf schon entschieden, und diese Dinge sind es, auf welche Schütz hindeutet, wenn er 1629 von Venedig aus schreibt, daß eine neue Art der Musikübung in Italien aufgekommen sei. Von nun an stützt sich seine Concertcomposition eine lange Zeit fast ausschließlich auf den Sologesang, den er durch den Generalbaß und auch andere Instrumente begleiten läßt; unter diesen erhalten die Violinen bald die Oberhand, die vorher neben den Blasinstrumenten nur eine zweite Rolle gespielt hatten. Die beiden Theile der „Kleinen geistlichen Concerte" von 1636 und 1639, der erste und zweite Theil der Symphoniae sacrae von 1629 und 1647 sind mit Concerten dieser Gattung gefüllt. Hier öffnet sich zum Theil eine ganz neue Formenwelt, denn je weniger substantiell das Material, desto williger fügt es sich der bildenden Hand des Künstlers. Wenn aber Peri's und Caccini's erste Versuche in der Monodie ein Bruch mit der Vergangenheit sind, so hat Schütz die Verbindung wieder angeknüpft, und soviel, als möglich war, von den alten Formen in das solistische Concert hinübergeleitet. Wir finden Stücke von durchaus recitativischem Charakter; wo aber mehr als eine Stimme in Thätigkeit tritt, stellt sich doch der nachahmende Stil wieder ein, und auch die hinzugesellten Instrumente erweisen sich ihm unterthan. Wie in Motette und Madrigal schreitet die Composition satzweise mit dem Texte fort, aber um die Gruppen bestimmter her-

vor- und voneinander abzuheben, treten instrumentale Vor- und Zwischenspiele, sogenannte Sinfonien, ein. Mehr noch: eine musikalische Architektonik wird angestrebt, welche Haupt- und Nebengedanken sondert und jene durch häufigere Wiederholung als die eigentlichen Stützpunkte des Ganzen erkennbar macht. Die Anlehnung an instrumentale Formen, schon im chorischen Concerte wahrzunehmen, erweist sich hier ganz besonders förderlich. Ein längerer Anfangsabschnitt kehrt am Schlusse wieder und umschließt ringartig den Mitteltheil. Eine kürzere Anfangsgruppe wiederholt sich in der Mitte und am Ende. Ein Text wird in verschiedenen Theilen componirt, denen allen derselbe Schlußsatz (Ripresa) angehängt wird. Oder dieser Schlußsatz erscheint in immer neuen Umwandlungen, die jedoch seine Urgestalt stets erkennen lassen. Oder gar eine weit ausgeführte Sinfonie macht den Anfang, und wenn sie cyklisch wiederkehrt, wird sie durch hinzutretende Singstimmen contrapunctisch bereichert [1]). Bedeutsame Sinfonien, die zum Theil einer besonderen Art von italienischen Instrumentalcanzonen nachgebildet sind, finden sich namentlich in den Symphoniae sacrae von 1629, welche in italienischer Umgebung entstanden. Im vocalen Theile stehen neben belebtem, energischem Sprechgesang langathmige Melodien von einer Schönheit und Tiefe, wie sie nicht nur der früheren Zeit, sondern auch den italienischen Zeitgenossen Schützens fremd waren und als sein eigenster Besitz angesehen werden müssen. Verbraucht erscheint uns das Mittel der Affectsteigerung durch Wiederholung derselben Melodiephrase auf höheren Tonstufen; in jener Zeit war es das doch nicht, und es kommt wohl nur auf die Art des Vortrags an, der das Einzelne im Ganzen richtig zu gestalten weiß, um das Mittel auch für heute wieder annehmbar zu machen. Bei Concerten für nur eine Singstimme wird oft die Vertauschung einer Sopranstimme durch einen Tenor freigestellt. Hierin zeigt sich der Durchbruch einer ganz neuen

---

[1]) Werke, Band V, Nr. 15.

Anschauung am einfachsten. Die ältere Kunstmusik abstrahirte auch die einzelne Stimme immer von einem mehrstimmigen Satze, konnte sie daher auch von ihrer ursprünglichen Tonlage nicht loslösen.

In dem dritten Theile der Symphoniae sacrae (1650) tauchen die ergänzenden Chöre wieder auf. Schütz zeigt dadurch, daß er die beiden Formen des chorischen und solistischen Concerts abschließend zu verbinden strebte, hat er doch sogar eine vereinzelte Composition des Jahres 1619 in dieses Werk aufgenommen [1]). Indem hierdurch die Massenmusik zum Einzelgesang, die allgemeine Empfindung zur persönlichen innerhalb eines und desselben Ganzen in lebhafteren Gegensatz gebracht wurde, ist der Grundriß für die gesammte kirchliche sowohl wie oratorienhafte Kunst der nächstfolgenden hundert Jahre fertig gestellt, wenn auch zunächst in kleinen Maßverhältnissen. Aber welche Entwicklung immer der Sologesang noch erlebte, er ließ sich in diesen Rahmen einfügen. Der Chorgesang nicht minder, doch hat dieser seine Formen nicht in gleichem Maße mehr geändert, da Schütz nicht nur den concerthaft leidenschaftlichen mehrstimmigen Satz für den chorischen Charakter empfänglich gemacht, sondern auch der strenger stilisirten Motette schon die Mitwirkung der Instrumente zugeführt hatte. Sowohl Bach wie Händel wurzeln in Schützens geistlichem Concert, doch dieser unmittelbarer und tiefer. Das Oratorium schließt sich um eine Begebenheit, welche es in erbauliche Betrachtung auflöst. Biblische Vorgänge hat Schütz mehrfach so behandelt: die Verkündigung des Engels Gabriel an Maria, den Knaben Jesus im Tempel, den Pharisäer und Zöllner im Tempel betend. Wenn er die biblischen Historien von Christi Geburt, Leiden und Auferstehung, zu denen auch die Composition der Sieben Worte zu rechnen ist, in Musik gesetzt hat, so ist es zu demselben Zwecke geschehen. Hier waren allerdings kirchliche Gebräuche und liturgische Formen

[1]) Band XI, Nr. 5.

vorhanden, auf die er sich stützen konnte, und in beschränktem Maße hat er es auch gethan. In der Absingung des biblischen Textes mit vertheilten Rollen, auch in der Art wie die Historie eingeleitet wird und ausklingt, folgte er der kirchlichen Tradition. Aber die Verwendung des Lectionstones ist doch nur eine scheinbare, da er in denselben das ausdrucksvollste Recitativ seiner Zeit hineingebildet hat, und wenn er in dem Werk seines Alters, den Passionen, auf jedes begleitende oder stützende Instrument verzichtet, so liegt darin nicht das Anzeichen einer resignirten Rückkehr zu bewährten kirchlichen Kunstformen, sondern vielmehr einer Steigerung seiner durchaus modernen dramatischen Anschauungsweise. Wenn man in unserer Zeit die eine und andere dieser Passionen wieder aufzuführen versucht hat, so hat man unwissentlich mit dem Schwierigsten begonnen, und erschien zu dem Zwecke die Hinzufügung einer Orgelbegleitung nöthig, so ist durch diese ein wesentlicher Charakterzug der Werke verwischt worden. Daß Schütz sich jeder Begleitung enthielt, dazu war die nächste Veranlassung wohl das Verbot, während der Leidenszeit in der Kirche mit Instrumenten zu musiciren. Aber der äußere Umstand wurde für ihn die Quelle besonderer künstlerischer Anregung. Diese drei Passionen (die Marcuspassion halte ich für unecht, da sie aus Schützens Stil gänzlich herausfällt) sollen, allerdings im Rahmen der Liturgie, die Begebenheit durch die Mittel des musikalisch-dramatischen Vortrags mit größtmöglicher Natürlichkeit versinnlichen. Für die Auferstehungshistorie äußert Schütz den Wunsch, man möge die Musicirenden so aufstellen, daß nur der Evangelist gesehen würde, alle übrigen aber den Blicken der Hörer entzogen wären. Er meinte dadurch die Phantasie der Zuhörerschaft, die nun ausschließlich auf die Eindrücke des Gehörssinnes angewiesen war, aufs intensivste anzuregen. Wegen der Passionen ist eine solche Vorschrift nicht bekannt geworden, und da sie wohl nicht vom Orgelchor herab, sondern im Altarraum gesungen werden sollten, möchte auch ihre Erfüllung schwer zu bewerkstelligen gewesen sein. Aber deutlich

erkennt man doch des Meisters Absicht. Die Erzählung des Evangelisten rollt gleichsam die Bilder der Begebenheiten vor dem inneren Auge auf und ersetzt so die fehlende Scene. Ist die Phantasie des Hörers in diese Disposition gebracht, so sollen ihr die handelnden Personen durch Wort und Ton ohne jede Störung unterstützender musikalischer Organe nahetreten. Der Versuch, die Passionen ganz originalgetreu aufzuführen, würde jedenfalls neue, eigenthümlich dramatische Wirkungen zu Tage fördern.

Das besondere evangelisch-kirchliche Element ist aber in diesen Historien schwach vertreten. Nur an einer einzigen Stelle, im Schlußchor der Johannespassion, hat Schütz eine gegebene Choralmelodie benutzt. Ueberhaupt nimmt er zum Choral eine unabhängige Stellung ein. Nicht selten componirt er Gesangstücke über Strophen von Kirchenliedern, kümmert sich dabei aber nicht um die zugehörige Melodie, sondern behandelt sie eben als brauchbare Dichtungen. In anderen Fällen nimmt er zwar Rücksicht auf die Melodie, aber nur ganz ausnahmsweise führt er sie motettenhaft als Cantus firmus durch. Sein Verhalten ist gewöhnlich jenes viel freiere, phantasievoll launenhafte, für das die Musiker des 16. Jahrhunderts den Ausdruck ad imitationem gebrauchten: die Choralmelodie erscheint mehr nur als Anregung zur eigenen Composition, nicht als herrschende und führende Macht in ihr. Manchmal begnügt er sich mit verstreuten Anklängen, die sichtlich nur den Zweck haben, den Stimmungshintergrund poetisch zu vertiefen. Oder er verwendet sie wohl vollständig, aber concerthaft pathetisch, mit gruppenweiser Anordnung und Wiederholung der Zeilen, mit Vor- und Zwischenspielen und überhaupt so reichlich untermischter freier Erfindung, daß man deutlich erkennt, die Choralmelodie war ihm eben nur ein Ingredienz neben anderen[1]). Er treibt es hier nicht anders, als wenn er über ein Madrigal Monteverdi's eine eigene Composition

[1]) S. z. B. Band VII, Nr. 14 und 15.

macht. Unrichtig aber ist es, dies Verfahren unkirchlich zu nennen und demgemäß den stilistischen Werth solcher Werke zu bestimmen. Es kann nicht stark genug betont werden, daß das Verhalten des evangelischen Künstlers zu dem Volksgesang seiner Kirche damals ein anderes sein mußte, als hundert Jahre später zu den Zeiten Bachs. Schütz erwuchs und wirkte in einer Periode, da der weltliche Volksgesang noch unablässig in den geistlichen überging; so wenig wie die Grenzen zwischen beiden genau zu bestimmen waren, standen sie auch unter sich im Gegensatz. In Bachs Zeiten hatten sich die Hauptchoralmelodien zu kirchlichen Symbolen vertieft und forderten demgemäß ihre besondere Behandlung. Für Schütz war davon noch keine Rede. Eine Choralbehandlung im Sinne Bachs wäre damals garnicht verstanden worden. Ohne Frucht für die Entwicklung der Kunst sind aber Schützens Choralarbeiten nicht geblieben. Merkwürdigerweise war es das Gebiet weltlicher Instrumentalmusik, wo sie gebrochen werden sollte. Es gibt von ihm einige Compositionen über Kirchenlieder, deren Text er vollständig benutzt, während er die Melodie nur bei der ersten (einmal auch noch der letzten) Strophe beibehält. Dagegen bleibt der Grundbaß, über dem sie auftrat, durch alle Strophen derselbe; dieser regulirte die Harmonie und hält nun im Hörer die Erinnerung an die Melodie dergestalt wach, daß sie ihm innerlich weiterklingt durch all' die wechselnden Gebilde, welche in der Folge sich über dem Grundbasse erheben[1]). In einem dieser Stücke wirken noch zwei Violinen mit, die durch Zwischenspiele den Charakter der Aria markiren und im Vorspiele eine Probe davon geben dürften, wie der Orgelspieler Schütz gelegentlich eine Choralmelodie durchgeführt hat. Sonst sind sie die bedeutungsvollen Urbilder jener höchsten und kunstreichsten Form der Clavierariation, die Bach in einem Musterwerke vollendet hat und Beethoven und Brahms nach ihm gepflegt haben.

[1]) Band VI, S. 59 ff., S. 147 ff.; Band VII, Nr. 26.

Eine Melodie, welche in den Volksmund übergegangen wäre, hat Schütz nicht erfunden. Dies steht nicht zu verwundern, da es seine Lebensaufgabe sein sollte, die deutsche Kunst gerade durch Zuführung fremdländischer Elemente zu bereichern, hat aber seinen Grund gewiß auch in dem Hinwelken des deutschen Volksgesanges an sich, das wir im Jahrhundert des großen Krieges bemerken. Er hat doch manch ein Lied geschaffen, das mindestens das gleiche Recht besessen hätte, zum kirchlichen Volkslied zu werden, wie dies und jenes seiner Zeitgenossen. Eine köstliche Sammlung geistlicher Lieder bietet sein Psalter nach Beckers Dichtungen[1]). Die absichtlichen Anklänge an bekannte Melodien, welche in einigen Gesängen auftauchen, scheinen zu beweisen, daß er sich in ihnen bemühte, volksthümlich zu erfinden, und mehr als einmal ist ihm dies in schönster Weise gelungen. Die meisten Gesänge sind aber zu aristokratischen Wesens, als daß die Masse ihr Empfinden in ihnen hätte wiedererkennen können. Es ist erstaunlich, welch' eine Fülle von Bildung und Geist auch diese kleinen Tonsätze in sich schließen. Nur ein auf der Höhe künstlerischer Herrschaft waltender Meister konnte den alten Tonarten, die schon im Abendroth ihres Tages standen, noch einmal einen solchen Reichthum von Wirkungen abgewinnen. Auch die ältere Rhythmik gehorcht ihm willig, wo er sie braucht. Aber in das Farbenspiel mischt sich zugleich das Licht einer neuen Zeit. In Stimmenführung und Harmonie macht es sich geltend, am meisten in der Melodieerfindung und dem Glanz des poetischen Erfassens. Die Mannigfaltigkeit des Empfindungsausdrucks und der Charakterisirung muß Bewunderung erregen. Stille Ergebung im Leid und feierliche Andacht, leidenschaftliches Rufen aus tiefer Noth, zornige Erregtheit und kriegerische Energie, Lobsingen Gottes in fast bacchantischem Schwung und wieder in tief innigem Genügen, für alles hat der Componist scheinbar unerschöpfliche Ausdrucksmittel bereit.

---

[1]) Werke, Band XVI.

Uebertroffen werden diese Vorzüge fast noch durch die plastische Kraft, mit der Schütz auch in dem engen Rahmen der Liedform Charakterbilder auszuführen vermag, welche die poetischen Vorstellungen musikalisch widerspiegeln. Man hört nicht nur, man glaubt zu sehen. Und dies führt auf eine der größten Eigenschaften des Mannes. Das Eindringen der Musik in die Tiefen der dichterischen Schöpferkraft ist ein Hauptmerkmal jener neuen Kunstbewegung, die um 1600 von Italien aus begann. Sie hat keinen genialeren Apostel gehabt als Schütz, und vielleicht wird man einmal sagen, daß er in dieser Richtung allen älteren und jüngeren Zeitgenossen weit voraus gewesen ist. Es geschah in ihrem Zuge, wenn er seinem Schüler Weckmann rieth, behufs Componirung von Texten aus dem Alten Testament Hebräisch zu lernen, und in seinen Passionen hat er gezeigt, wie tief er durch die lutherische Uebersetzung hindurch in die Urvorstellungen des Evangeliums einging. Er besaß die geheimnißvolle Gabe, jene herzbewegenden Accente und Tonbiegungen zu finden, welche, scheinbar den Modulationen der Sprache abgelauscht, uns in die Tiefen individuellen Empfindens hinabschauen lassen. Die inneren Vorstellungen und Anschauungen, welche die Poesie erzeugt, sog er gleichsam musikalisch aus, so deutlich läßt der Krystall seiner Töne deren ganzes Wesen durchscheinen. Der Stern, welcher den Weisen voranzieht und leuchtend über Bethlehem stehen bleibt, der Engel vom Himmel, der den Stein vom Grabe des Gekreuzigten abwälzt, der Beter, der mit andachtsvoller Bewegung vor Gott niedersinkt, das Klopfen des liebenden Mädchenherzens, die Thautropfen, welche aus den Locken des Geliebten niederfallen — hundertfältig stehen in Schützens Werken die Beispiele, welche derartige und andere Vorgänge, wo sie immer die Poesie darbietet, mit greifbarer musikalischer Plastik versinnlichen. Eine Begabung wie diese mußte naturgemäß zur dramatischen Scene hinziehen. Schütz hat sich mit ersichtlicher Vorliebe und feinem Takt Abschnitte solchen Charakters aus der Bibel ausgewählt. Einige von ihnen

wurden schon erwähnt als Beispiele der oratorienhaften Tendenz, Begebenheiten ins Lyrische zu verallgemeinern. Die dramatisirende Behandlung ist für die Darstellung dieser Begebenheiten aber nicht die allein mögliche, und wenn Schütz sie vorzog, zeigte er dadurch, daß sie seinem Wesen am meisten entsprach. Die Scene, wo der selbstgerechte Pharisäer und der zerknirschte Zöllner mitsammen im Tempel beten, gehört, so knapp gefaßt sie ist, zu den größten dramatischen Meisterwerken des Jahrhunderts, und kaum weniger ergreifend, nur durch die Mehrstimmigkeit etwas gebundener im Ausdruck, ist das Wechselgespräch zwischen dem auferstandenen Jesus und der ihn erkennenden Maria oder zwischen der Braut und dem Bräutigam aus dem Hohenliede[1]). Auch für den dramatischen Monolog sind die Beispiele vorhanden. Ein Prophet tritt unter seinem Volke auf, um es zu lehren; ihm werden die Anfangsworte des 78. Psalms in den Mund gelegt. Daß es Schütz nicht auf den Inhalt des Textes ankommt, sondern nur auf die Darstellung einer hoheitsvollen Persönlichkeit, ergibt sich daraus, daß der Bassist nichts weiter singt, als die Aufforderung, ihm zuzuhören. Ein Seitenstück ist die Klage Davids um Absalon. Tongänge, Declamation, Gruppirung des Tonmaterials sind hier von so sprechender Natur, daß es durchaus keiner äußeren Zuthaten mehr bedurfte, um die Scene des leidenschaftlich um sein Lieblingskind klagenden königlichen Greises zu vervollständigen[2]). Ganz und gar dramatisch erfaßt und hierin einen entschiedenen Gegensatz zu Bach bildend sind die Vorgänge in den Passionen, überdies hat es der Meister auch vermocht, seine Tonsprache je nach dem verschiedenen Charakter der drei Evangelisten abzustimmen. Daß sich diese Seite seines Talents auch in der Weihnachtshistorie mannigfach bewährt haben wird, können wir aus der Inhaltsangabe der concerthaften Intermedien wohl ahnen. Hier muß sogar manches zur musikalischen Darstellung gekommen sein,

---

[1]) Band XIV, Nr. 4; Nr. 5; V, Nr. 18.

[2]) Band V, Nr. 14 und 13.

was nicht unmittelbar die agirenden Personen betraf, sondern die Scene, welche diese in der Vorstellung des Componisten umgab. Leicht ließe sich aus Schützens Werken eine lange Reihe von Stücken zusammenstellen, in denen seine Phantasie bis zu dieser höchsten Lebhaftigkeit und Vollständigkeit des inneren Schauens vordrang. Das berühmte Concert von der Bekehrung des Saulus [1]) läßt uns nur die göttliche Stimme hören, aber wie in hundertfachem Echo von allen Seiten zurückgeworfen bringt sie auf den am Boden Liegenden ein, der, von der Majestät dieses Eindrucks bezwungen, verstummt. Das erste der Kleinen geistlichen Concerte von 1636 konnte nur der Vorstellung von einer in der Oede Verlassenen entquellen, die weithinaus nach einem Helfer ruft. Im Schlußsatze der Musikalischen Exequien klingt Engelsgesang vom Himmel zur Erde nieder. Der Mühlhäuser Festcomposition liegt gleichsam die Vorstellung einer zweigetheilten Bühne zu Grunde: hier das Innere der Kirche, dort der freie Platz vor derselben, auf dem sich das Volk drängt, während in der Kirche fromme Gesänge ertönen. So voll von Poesie war Schützens Künstlerherz, daß nach Composition eines Werkes zuweilen ein Ueberschuß davon zurückblieb, den er dann in tief empfundenen Beischriften ausließ. Die schönen Verse, welche er an den Schluß der Auferstehungshistorie und vor den Anfang der „Sieben Worte" setzte, der Bibelspruch, welcher das Titelblatt der Auferstehung ziert, und anderes geben davon Zeugniß.

Schütz hat natürlich eine große Anzahl begabter und hochbegabter Schüler gehabt, Bernhard, Weckmann, Adam Krieger, Johann Jacob Löw, Caspar Kittel, sein Neffe Heinrich Albert, der ihm den zweiten Theil seiner „Arien" widmete, gehörten zu ihnen. Aber wenn man sie auch alle namhaft machen wollte und könnte, nicht im entferntesten würde man damit die Grenzen seines kunsterziehlichen Einflusses angedeutet haben. So wie

[1]) Band XI, Nr. 8.

von ihm hat niemals von einem anderen das ganze musikalische Deutschland gelernt. Ob Künstler von Beruf oder Liebhaber, alle sahen sie zu ihm auf als einer obersten Autorität, gingen ihn um seinen Rath und in Streitsachen um seine Entscheidung an, suchten seine Zustimmung und waren seiner Theilnahme froh. Eine stattliche Anzahl Aeußerungen, zu denen Schütz in diesem Sinne veranlaßt wurde, läßt sich sammeln, und vieles gleicher Art wird im Laufe der Zeiten noch ans Licht treten[1]. Ueberzeugender noch als aus solchen Aeußerlichkeiten offenbart sich sein unermeßlicher Einfluß aus den Kunstwerken des Jahrhunderts selbst. Bis in dessen zweite Hälfte hinein stehen sie in unmittelbar zu erkennender Abhängigkeit von ihm, sofern es sich nicht um Gattungen handelt, denen er sich ferner hielt, wie Orgel- und Claviermusik, oder in welchen wir, wie in der Oper, seine Thätigkeit nicht mehr abschätzen können. Vielleicht ist seine erstaunliche dramatische Befähigung in den theatralischen Werken nicht einmal voll hervorgetreten; die Dichtungen waren nicht darnach, ihr den nöthigen Vorschub zu leisten. Im musikalisch-dramatischen Ensemble zeigt er sich seiner Zeit so weit vorausgeschritten, daß ein halbes Jahrhundert triebkräftiger Entwicklung noch nicht genügte, ihn einzuholen. Sein Verhältniß zu Händel und Bach kann nur ideell begriffen werden, ein Zusammenhang in dem Sinne, daß diese einst aus seinen Werken zu lernen ver-

---

[1]) Beispielsweise seien hier noch genannt die Briefe Schützens von 1646 und 1648 an den Warschauer Capellmeister Marco Sacchi in dessen Iudicium Cribri musici (s. Gasparini, Catalogo della Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna. Vol. I. Bologna, 1890. S. 254), und sein Gutachten über die Compositionen des Capellmeisters Samuel Capricornus in Stuttgart (s. Sittard, Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Württembergischen Hofe. Band I. Stuttgart, Kohlhammer, 1890. S. 56). Dem Sohne des Zittauer Organisten Sternberger schrieb er in Dresden am 7. August 1655 in sein Stammbuch:

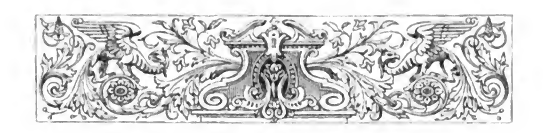
„Opitius super ps: 146
Gott der Herr soll mein gesang
Immer sein mein leben lang."

(Rathsbibliothek zu Zittau; dort im Jahre 1888 von Emil Vogel gefunden.)

sucht hätten, ist nicht nachweisbar. Gewisse Züge hat er mit jedem von beiden gemeinsam: mit Händel die Neigung zum Oratorienhaften, Plastischen, Dramatischen, die freie Empfänglichkeit für die Vorzüge der italienischen Musik, wie für alles, was die weite Welt darbot, mit Bach das Fromm-Beschauliche und die tiefe Gefühlsinnigkeit. Kaum einer unserer größten Tonkünstler hat in gleicher Harmonie, wie Schütz, zu vereinigen gewußt: helle Ausschau ins Leben, unbefangene Würdigung aller seiner Erscheinungen, und stilles Versinken in die mystischen Tiefen des eigenen Gemüths; keiner ist gewesen, der solche künstlerische Eigenschaften in gleichem Maße durch Güte und Hoheit der menschlichen Gesinnung verklärt hätte. Als Vermittler zwischen zwei Kunstperioden von fundamentaler Gegensätzlichkeit hat er dem Verständniß unserer Zeit gegenüber einen schweren Stand. Es fällt leichter, die Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts zu begreifen, bei der im voraus angenommen wird, daß auf eine Menge von modernen Voraussetzungen schlechthin verzichtet werden muß, als die Kunst einer Zeit, in welcher die Anschauungen der Gegenwart und fernen Vergangenheit sich unentwirrbar durchkreuzen. Kein Zweifel, daß, um einer solchen Musik gegenüber als ästhetisch Genießender sich zu fühlen, eine Erziehung der künstlerischen Urtheilskraft von Nöthen ist, die sich nicht von heute auf morgen verwirklicht. Wir müssen uns zufrieden geben, wenn wir die Gestalt des großen Mannes inmitten der Jetztlebenden wieder haben aufrichten können. Ihn allseitig zu würdigen und innerlich ganz sich wieder anzueignen, wird eine Aufgabe des nächstfolgenden Jahrhunderts sein.



Die Anfänge madrigalischer Dichtung in Deutschland.



Wie sich die Musik im Lichte der Dichtkunst betrachten und beurtheilen läßt, so kann man die Dichtkunst wiederum unter den Gesichtspunkt des Musikers bringen, und manches erscheint dann anziehend und bedeutend, was im anderen Falle kaum Beachtung finden würde. So verhält es sich auch mit dem Madrigal. Die Literarhistoriker konnten keine Veranlassung haben, sich eingehender mit einer Form zu beschäftigen, die in der Geschichte der reinen Poesie ein unscheinbares und unwesentliches Moment bildet. Für die musikalische Poesie aber ist sie von hoher Wichtigkeit, denn sie hat an der Gestaltung von Tonformen mitgeholfen, die ein weites Gebiet der Kunst des 18. Jahrhunderts beherrscht haben und zum Theil jetzt noch fortleben.

Das Madrigal ist italienischen Ursprungs und stellt, da der Name sicherlich mit mandra, die Herde, zusammenhängt, ursprünglich ein Hirtengedicht dar [1]). Es diente schon seit der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts als Unterlage zu mehrstimmiger Composition und bildete in dieser Benutzung bald eine selbständige musikalische Gattung, die als weltliche, ausdrucksvollere und persönlicher bewegte zu der strengeren, kirchlichen Motette in Gegensatz trat. Die Oper lehnte sich zunächst ganz an das Madrigal, und als sie selbständig ihre Kräfte entfaltete, hatte sich der Versbau desselben bereits so brauchbar

[1]) Abschließendes, wie mir scheint, sagt über diese Frage Giosuè Carducci, Studi letterari. Livorno, 1880. S. 388 f.

erwiesen, daß er auch jetzt die formelle Grundlage der italienischen Operntexte blieb. Es ist bekannt, wie die musikalischen Neuerungen der Italiener bald auch in Deutschland merkbar wurden. Ihr Einfluß äußerte sich aber, den Verhältnissen gemäß, zuerst vorwiegend in der Kirchen- und Kammermusik und würde auf letzterem Gebiete wohl noch mehr hervorgetreten sein, hätte den Deutschen nicht eben der entsprechend geformte poetische Stoff gefehlt. Nachbildungsversuche, wie sie in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts z. B. Joh. Hermann Schein in seiner Musica boscareccia anstellte, einem Werkchen mehrstimmiger Lieder, deren Texte er nach Art der italienischen Villanellen selbst gedichtet hatte, blieben vereinzelt, im Allgemeinen begnügte man sich, die musikalischen Merkmale des italienischen Stils zu adoptiren und denselben an Bibelsprüchen und Strophen von Kirchenliedern zur Anwendung zu bringen. So entstanden die geistlich-madrigalischen Compositionen von Schein, Hammerschmidt, Briegel und Anderen. Indessen je mehr die italienische Kunst eindrang und namentlich auch in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts die Oper in Deutschland sich verbreitete, desto deutlicher kam den Componisten der große Vortheil zum Bewußtsein, den die Italiener an der madrigalischen Textgestaltung besaßen. Ihr lebhafter Wunsch, etwas Ähnliches auch in der deutschen Sprache sich dargeboten zu sehen, war es hauptsächlich, was endlich einen Leipziger Gelehrten veranlaßte, mit Gründlichkeit der Sache näher zu treten.

Es war der Theolog und Rechtsgelehrte Caspar Ziegler, geboren 1621 zu Leipzig, gestorben 1690 als Professor in Wittenberg. Er ließ im Jahre 1653 ein Büchlein erscheinen, in welchem das Wesen des Madrigals zuerst theoretisch eingehend erörtert und sodann durch einige selbstgefertigte Proben illustrirt wird[1]).

---

[1]) „Caspar Ziegler | von den | Madrigalen | Einer schönen und zur Musik be- | quemesten Art Verse | Wie sie nach der Italianer Ma- | nier in unserer Deutschen Sprache | auszuarbeiten, | nebenst etlichen Exempeln | Leipzig, | Verlegts Christian Kirchner, | Gedruckt bey Johann Wittigaun, | 1653. |“ 8. Eine zweite Auflage erschien 1685.

Diese Schrift ist als der Ausgangspunkt einer geordneten madrigalischen Dichtkunst in Deutschland anzusehen und wurde auch von Zieglers Zeitgenossen alsbald als solcher erkannt. Dadurch rechtfertigt sich wohl die wörtliche Mittheilung ihrer wichtigsten Stellen. Ziegler sagt:

. . . „Weil es [das Madrigal] demnach kurtz gefaßt und nachdencklich gemacht sein muß, so ist es nichts anders als ein Epigramma, darinnen manifftermals mehr nachzudencken giebt und mehr verstanden haben wil, als man in den Worten gesetzt und begriffen hat, ... nur daß ein Epigramma in allerley Reimarten bestehen kan, ein Madrigal aber der eußerlichen Forme halber gewisse Kennzeichen an sich hat und haben muß. In gemein ist dieses Poëma wie ein unausgearbeiteter Syllogismus, bißweilen simplex, bißweilen compositus, darinnen die Haupt conclusion allezeit aus den letzten zweyen Reimen auch wohl nur aus der letzten Zeile zu erscheinen pflegt. . . .

„Was nun die Form solcher Madrigalen, nach der sie gemacht werden sollen, betrifft, so ist zu wissen, daß in keinem einzigen genere Carminis größere Freyheit zu finden sey, als eben in diesem, denn erstlich ist man an keine gewisse Anzahl Verse gebunden, wie etwan in den Sextinen, Sonneten und dergleichen, . . . sondern da gehe Ich nach meinem belieben fort, und darff wohl mit einer ungeraden Zahl Verse den gantzen Madrigal beschließen, welches denn bei den Italianern gar gewöhnlich ist. Gleichwohl finde ich nicht, daß der kleinste Madrigal weniger als fünff und der längste mehr als funffzehen zum höchsten sechzehen Verse in sich begreiffe. Und die Wahrheit zu bekennen, so habe ich nicht mehr als einen einzigen von 16 Versen, welchen Gio. Battista Leoni gemacht, gesehen. Die gemeinesten sind von 7. 8. 9. 10. oder 11. Versen, nach dem sich der Verstand in wenig oder mehr commata schließen leßt.

„Zum andern, so dörffen die Verse nicht gleich lang, oder einer so lang als der andere sein, sondern da steht es abermals in des Poeten wilkühr, welchen er kurtz und welchen er lang

machen will. . . . Ich habe in acht genommen, daß die Italianer nur zweyerley als sieben und eilffsylbichte Verse unter einander schrencken. . . .

„Zum dritten, so dörffen die Verse auch nicht alle gereimt sein, sondern Ich kan wohl einen, zwey auch wohl drey darinnen ungereimt lassen, gleich als ob es vergessen worden. Die Ursach ist, weil ein Madrigal so gar keinen zwang leiden kan, daß er auch zu mehrmahlen einer schlechten Rede ähnlicher als einem Poemati sein will. . . .

„Ich muß aber zum Beschluß erinnern, das kein einziges genus carminis in der Deutschen Sprache sich besser zur Musick schicke, als ein Madrigal. Denn darinnen lest sich ein Concert am allerbesten ausführen, und weil die Worte so fein in ihrer natürlichen construction gesetzt werden können, so kömbt auch die Harmony umb soviel desto besser und anmuthiger. „ . . . wird ein Madrigal (was die bloßen Verse, nicht aber die composition belanget) dem Stylo recitativo fast gleich gemacht, und halt ich besagten Stylum recitativum, wie ihn die Italianer in der Poesie zu ihren Singe Comedien gebrauchen vor einen stets werenden Madrigal, oder vor etliche viel Madrigalen, doch solcher gestalt, daß ie zuweilen darzwischen eine Arietta, auch wohl eine Aria von etlichen Stanzen lauffe welches denn so wohl der Poet als der Componist sonderlich in acht nehmen, und eines mit dem andern zu versüßen, zu rechter zeit abwechseln muß.“

Die hierin enthaltene Definition des Madrigals ist eine erschöpfende, und späteren Madrigalisten blieb nur noch Unwesentliches oder Selbstverständliches hinzuzufügen: daß im Italienischen die Verse weibliche Endungen zu haben pflegten, woran man sich im Deutschen aber nicht zu binden brauche, daß die Cäsur am besten nach der vierten Silbe einträte, daß das Versmaß das jambische sein müsse u. dergl. Die Definition zeigt zugleich deutlich, warum eine solche Form sich vor allen anderen zur musikalischen Behandlung eignen mußte. Was nur irgend der

freien Entfaltung der Tonkunst hinderlich sein konnte, war in ihr zu vermeiden; übermäßige Länge des Ganzen sowohl, als auch der einzelnen Zeilen, einengende Ebenmäßigkeit der Zeilen-Gruppen, der Reim-Responsionen und der Zeilen-Ausdehnung, verwickelte und weit ausgesponnene Satzconstruktionen. Dabei wurden aber doch die eigentlichen musikalischen Elemente eines Gedichtes beibehalten: Rhythmus, Reim und Wohlklang überhaupt; in Bezug auf letzteren sagt der nächste Nachfolger Zieglers ausdrücklich, daß dieses und jenes Madrigal, es sei gemacht so gut es wolle, deshalb nicht gefiele, weil auch das Ohr ein Urtheil zu fällen habe, ob etwas klinge oder nicht klinge. Und endlich bewirkte das Epigrammatische der Form, das Auslaufen in einen gewichtvollen Gedanken die zur Composition eines Textes so sehr nothwendige Einheitlichkeit und Bestimmtheit des Affects.

Die Beispiele, die Ziegler seinem Tractate beifügte, lassen wir hier unberührt: in ihnen liegt die Stärke des Verfassers nicht, obgleich es auch ihnen an Bewunderern nicht mangelte, als erst einmal die madrigalische Dichtung nach den Zieglerschen Principien allgemeiner gepflegt wurde. Einstweilen ging es damit noch langsam. Wohl fanden sich einzelne Nachahmer, diese aber befolgten viel zu gewissenhaft die Zieglersche Regel, daß ein Madrigal keinen Zwang leide und oft der Prosa ähnlicher scheine als der Poesie. Sie nahmen die Sache zu leicht und ließen, wie später Jemand derb bemerkte, ihre Madrigale „wie die Sau von der Weide laufen." Wenige erkannten, daß es hier wirklich eine schwierigere Aufgabe zu lösen galt. Unter ihnen ragt an Ernst und Einsicht, sowie durch den Erfolg seiner Bestrebungen hervor Ernst Stockmann, der Sohn Paul Stockmanns, den die Hymnologie als Verfasser des Passionsgesanges „Jesu Leiden, Pein und Tod" kennt. Er war 1634 in Lützen geboren, studirte Theologie, wurde Pfarrer in Bayer-Naumburg, darauf Superintendent in Allstädt, Assessor des Consistoriums zu Eisenach und weimarischer Kirchenrath; er starb 1712.

Als er in den Jahren 1654 und 1655 in Leipzig studirte, lernte er Ziegler kennen, der gerade damals die Theologie verlassen und sich dem Studium der Rechtswissenschaft zugewendet hatte. Durch ihn gewann er für die madrigalische Kunst Interesse und ging auf dem gewiesenen Wege weiter fort. Im Jahre 1660 erschien seine „Madrigalische Schriftlust“, die bis zum Jahre 1704 dreimal aufgelegt wurde[1]). Ein ausführlicher „Vorbericht von denen Madrigalen“ umschreibt die Zieglerschen Grundsätze und erwähnt, daß Ziegler den Verfasser seinen unmittelbaren Nachfolger in der madrigalischen Dichtung genannt habe. Als solcher ist er auch literarhistorisch anzusehen, obgleich der „Vorbericht“ andeutet, daß ein anderer, dessen Namen ich nicht anzugeben weiß, ihm diesen Ruhm habe bestreiten wollen. Dem Inhalt nach sind sowohl Stockmanns Madrigale, als auch diejenigen seiner Nachfolger, überwiegend geistlich: sie schließen sich meistens an kurze Bibelsprüche oder allgemeiner an irgend einen biblischen Vorgang an. Das wenige, was den Deutschen damals von Idealen übrig geblieben war, lag ausschließlich auf religiösem Gebiete; auch ihre Opernstoffe nahmen sie dorther, so lange bis das Fremdländische sie gänzlich überfluthete. Einen weltlichen Stoff auch nur in kleinster Form anmuthig zu gestalten, waren sie außer Stande. Stockmann machte mit seinen Madrigalen Glück, obwohl sie aller wirklichen Poesie vollständig baar sind; vielleicht wirkte hier das rein formale Interesse, denn von dieser Seite sind sie nicht eben anzufechten. Als Probe mag ein Gedicht dastehen, das über die Worte der Hirten in der Weihnacht „Lasset uns nun gehen gen Bethlehem“ verfaßt ist:

---

[1]) Die zweite vermehrte Auflage erschien 1668. Die dritte führt folgenden vollständigen Titel: „E. Stockmanns, | Zum dritten mahle wieder aufgelegte | Madrigalische | Schrifft-Lust, | Mit dem Buche der Richter | und | Büchlein Ruth, | auch verbesserten Vorberichte, vermehret, | Bestehend in gesammt in hundert und sech- | zig meist geistlichen, auch politischen Madrigalen. | Denen Liebhabern der Poesi zu Nutz und | Lust, mit allerley Freuden-Trauer-Zeit- | Fest- und andern Oden, Elegien | und Sonnetten erweitert. | Leipzig, Verlegt durch die Lanckischen Erben, | druckts, Christian Vogelgesang, | Anno 1704. |“ 8.

„Die Einfalt eilt dahin,
Verläßt ihr Vieh, und wandert in die Stadt,
Es trifft auch alles ein,
Sie sehn das Kindelein,
Das Joseph und Maria bei sich hat,
Sie freuen sich und fallen vor ihm nieder,
Und singen Jubel-Lieder.
Sie schreien laut und rufen in den Thoren:
Messias ist, Messias ist geboren."

Vier Jahre nach dem Erscheinen von Stockmanns „Madrigalischer Schriftlust" trat ein neuer Madrigalist auf: Johann Gottfried Olearius, Diaconus an der Marienkirche in Halle, später Superintendent und Consistorialrath in Arnstadt, geb. 1635, gest. 1711. Er veröffentlichte eine Sammlung geistlicher Lieder nebst 34 Madrigalen, welche größtentheils auf die hauptsächlichsten Sonn- und Festtage des Kirchenjahrs Bezug nehmen[1]). In der Vorrede beruft er sich auf Zieglers Vorgang und auf das Beispiel Stockmanns, auch sind zwei lobende Madrigale des Letzteren dem Werkchen vorgedruckt. Eine unmittelbare Beeinflussung ist hierdurch zugestanden. Seinerseits wirkte wieder Olearius auf einen jüngeren Dichter ein, dem allein aus dieser ganzen Gruppe eine gewisse poetische Kraft zugesprochen werden kann. Salomo Franck aus Weimar, geb. 1659, lebte von 1691 bis 1697 in Arnstadt als Consistorial-Secretär und gab in demselben Jahre, als die zweite Auflage der Oleariusschen Madrigale erschien, daselbst seine „Madrigalische Seelenlust über das heilige Leiden unseres Erlösers" heraus, welche Olearius durch ein vorgedrucktes Lobgedicht, der Sitte der Zeit gemäß, in die Oeffentlichkeit einführte[2]). Franck

[1]) „Jesus! | Poetische Erstlinge | an | Geistlichen Deut- | schen Liedern und Ma- | drigalen, | Dem Verlangen guter Freunde zu will- | fahren her-für gegeben | von | M. Johann. Gottfried Oleario. | Diac. zur L. Fr. in Hall. | Hall, druckt und verlegts Christoff Salfeldt, | M. DC. LXIV." 8. Eine zweite vermehrte Auflage erschien 1697 zu Arnstadt.

[2]) „Salomon Franckens | Madrigalische | Seelen-Lust über | Das heilige Leiden unsers | Erlösers. | Arnstadt, druckts Nicolaus Bachmann. | Im Jahr Christi, 1697." 8. Weiteres über Franck findet sich in meinem Werke

zeigt sich in diesem Werkchen, seiner zweiten poetischen Publication, noch nicht auf der Höhe, die er nach Maßgabe seines Talentes erreichen sollte: die Gedankenverbindung leidet an Unklarheit, der Ausdruck an Geschmacklosigkeit und Schwulst. Gleichwohl findet sich auch hier schon jene wohlthuende Wärme, die ihn über so viele seiner Zeit- und Kunstgenossen erhebt; er dichtete in der That aus innerem Drange, die andern Madrigalisten reimten nur. Zum Beispiel diene das Madrigal „Auf den vom Engel gestärkten Jesum“:

„Du unerschaffner Engel!
Ist, Jesu, dir ein Engel dort erschienen?
Muß das Geschöpf zur Kraft dem Schöpfer dienen,
Der mit dem Tode ringt,
Und mir das Leben bringt?
Ach send, o Jesu du,
Mir in der Angst auch deinen Engel zu;
Und wenn ich von der Erden
Nach deinem heilgen Schluß,
Mein Jesu, scheiden muß,
So laß den Tod mir selbst zum Engel werden.“

Franck trat später mit Seb. Bach in Berührung und spielt in dessen Lebensgeschichte keine unwichtige Rolle; in Weimar lieferte er ihm eine Anzahl Texte zu seinen Kirchenmusiken, und auch in Leipzig componirte Bach noch Franck'sche Cantaten. Dadurch greift er schon in eine Zeit hinüber, die außerhalb des Kreises unserer Betrachtung liegt. Andererseits aber stand er auch zu Stockmann in einem persönlichen Verhältniß, denn als dieser im Jahre 1710 „Evangelische Reim-Dispositiones“ herausgab und dem Herzog Wilhelm Ernst von Sachsen Weimar widmete, dichtete ihm Franck dazu ein beglückwünschendes Madrigal. In dieser Zeit war indessen die Pflege des Madrigals schon in weitere Kreise gedrungen: namentlich ist noch Joh. Jacobi

über Joh. Seb. Bach. I, 521 ff. Eines der dort gegebenen Daten hatte ich hier zu berichtigen nach der lateinischen Lebensbeschreibung Francks in Joannis Christophori Coleri Anthologia. Tom. I. Fasc. VI. Lipsiae MDCCXXVIII. S. 430 bis 433.

aus Zwickau zu erwähnen, der 1678 seinen „ersten Versuch deutscher Madrigalen" herausgab, und später sogar madrigalische geistliche Dramen schrieb. Christian Weise beschäftigt sich theoretisch und praktisch mit dem Madrigal in einem Buche, das er 1675 veröffentlichte [1]). Nach dem Tode Zieglers und am Anfange des 18. Jahrhunderts mehrten sich die Arbeiter auf diesem Gebiete in demselben Maße, in welchem das Madrigal seine Bedeutung als selbständiges Gedicht verlor. Diese Entwerthung aber wurde durch die Cantaten- und Operndichtungen bewirkt, deren Verfasser die Errungenschaften der Madrigalisten sich zu Nutze machten und ihren Texten durchaus die madrigalischen Formen zu Grunde legten, nunmehr auch hierin ganz dem Vorbilde der Italiener nachstrebend. In die Cantate, welche als deutsches Gedicht immer zunächst die Kirchencantate bedeutet, führte Erdmann Neumeister diese Neuerung ein; er wurde dadurch für die Form der Kirchenmusik in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, namentlich auch für die Seb. Bachs bahnbrechend, was ich an einem anderen Orte ausführlich besprochen habe [2]). Zunächst war es freilich nur der Text der Recitative, welcher in madrigalischer Form gebaut wurde. Aber ihr leichtflüssiges Wesen übte allmählich auf alle Bestandtheile der Cantatendichtung, soweit sie nicht Schriftwort und Kirchenlied waren, seinen umbildenden Einfluß aus. Neumeister war auf die neue Cantatenform nicht unmittelbar durch das deutsche Madrigal geführt: in erster Linie waren es die italienischen Operndichtungen, denen er es gleichthun wollte. Daß er aber dies in einer Weise vermochte, die seine Arbeiten von Anfang an als vollendete Muster ihrer Gattung erscheinen ließ, das verdankte er doch allein den Bemühungen Zieglers und seiner Nachfolger, denen er in Bewunderung zugethan und theilweise persönlich verbunden war. Aus dem, was er in seiner Disser-

[1]) S. das Genauere S. 102 ff.
[2]) „J. S. Bach", I, 465 ff.

tatio compendiaria de poetis Germanicis über Ziegler und Stockmann sagt, geht zur Genüge hervor, wie eifrig er ihre Werke studirte. Stockmann selbst gesteht am Schlusse des Vorberichts zur dritten Auflage seiner „Madrigalischen Schriftlust" die formelle Verwandtschaft der Madrigale mit den Cantaten zu, und lobt Neumeister als ihren „meisterlichen" Verfertiger. Ja, in seinen „Evangelischen Reim-Dispositiones" hat sogar der ältere Dichter den jüngeren nachgeahmt, da sie fast immer aus drei sich reimenden Zeilen bestehen und somit ganz die nämliche Form haben, wie die Tutti-Texte des zweiten Jahrganges von Neumeisters „Fünffachen Kirchenandachten". Hier liegt also der continuirliche Zusammenhang klar zu Tage. Nicht so evident läßt er sich machen zwischen Madrigal und Operndichtung. Wenn man aber bedenkt, daß in der Operndichtung die madrigalischen Formen erst dann zu allmählicher Herrschaft sich durchringen, nachdem das selbständige deutsche Madrigal in Flor gekommen war, so wird man sich schwerlich überreden, daß dieses nur durch die directe Nachahmung italienischer Operntexte bewirkt worden sei, wird vielmehr überzeugt sein, daß so fein gebildete Librettisten, wie Postel und Bressand, in nicht minderer Weise als Neumeister, die Früchte der deutschen Madrigalisten zu verwerthen verstanden haben.

Es ist noch übrig zu fragen, wie sich die gleichzeitigen Musiker dem deutschen Madrigale gegenüber verhielten. Die Blüthe der unbegleiteten mehrstimmigen Madrigalcomposition war, als Ziegler mit seinem Tractate hervortrat, schon vorüber. Doch erfuhr die Gattung immer noch einige Pflege, ging in den concertirenden Stil über und hat sogar aus dem Jahre 1705 in Antonio Lotti's Duetti, Terzetti e Madrigali a più voci noch ein Meisterwerk ersten Ranges aufzuweisen. So war es natürlich, wenn manche deutsche Componisten die poetischen Versuche ihrer Landsleute mit Freuden begrüßten, um so mehr als diese meist geistliche Stoffe wählten und somit die gefügigen madrigalischen Wortreihen auch zur Kirchenmusik sehr wohl ver-

wandt werden konnten. Im Grunde waren es ja die Componisten selbst gewesen, die den Anstoß zu jenen Versuchen gegeben hatten. Ziegler sagt, er habe „zu unterschiedenen mahlen verständige Componisten, auch den in der Welt gnungsam bekanten, und bey Chur-fürstlicher Durchlaucht zu Sachsen wohlgehörten und geliebten Capellmeister Herrn Henrich Schützen u. s. w. selbst darüber klagen gehört, daß sie mit den Deutschen Poeten nicht allemahl wohl zurechte kommen könten, weil sich alle Verse in die composition nicht schickten." Da er mit Schütz verwandt war, so ist es wohl nicht zu viel vermuthet, daß dieser ihm die mehr oder weniger directe Veranlassung gab. Ueberdies ist der Zieglerschen Schrift ein Stück aus einem Briefe von H. Schütz an den Verfasser vorgedruckt, das wir seines vielseitigen Interesses wegen hier folgen lassen:

„Hochgeehrter, freundlicher vielgeliebter Herr Schwager, nach dem specimine seiner Deutschen Madrigalien, welche er auszulassen gesonnen ist, verlanget mich gar sehr, und wird der Herr Schwager desselbigen gewißlich, als der die erste Probe solches generis Poëseos unter denen Deutschen Poeten hiermit ableget, eine besondere große Ehre haben, und möchte der Herr Schwager in seiner Vorrede mit gutem bestande auch wohl anführen, daß ob wol die Deutschen Componisten sich bishero vielfältig bemühet hätten der heutigen neuen Poesie schöne Erfindungen mit guter Manier in die Musik zu versetzen, sie sich doch allezeit darneben beklagt hätten, daß dasjenige genus Poëseos, welches sich zu Auffetzung einer künstlichen Composition am allerbesten schickete, nemlich der Madrigalien bißhero von ihnen nicht angegriffen, sondern zurück geblieben were. Vnd habe ich zwar ein Wercklein von allerhand Poesie bißhero zusammen geraspelt, was michs aber für Mühe gekostet, ehe Ich denselben nur in etwas eine gestalt einer Italianischen Musik geben können, weiß Ich am besten. Vnd demnach u. s. w. Dreßden am 11. Augusti 1653.

Henrich Schütz."

Der letzte Satz des Briefes bezieht sich, zum Theil wenigstens, auf die Opitzischen weltlichen Gedichte, die Schütz in Musik gesetzt hat (s. S. 40). Daß Schütz auch dieses oder jenes der Zieglerschen Madrigale componirt habe, darüber ist keine Nachricht vorhanden. Wohl aber scheint es mit gewissen Madrigalen Stockmanns geschehen zu sein, der nicht unterläßt, in seinem „Vorbericht" zu bemerken, daß der alte Tonmeister einige Male mit ihm correspondirt und auf Verlangen einige Madrigale zur Kirchen- und Tafel-Musik erhalten habe. Dankbar widmete er seiner Person selbst ein solches Gedicht[1]):

„Auf Herrn Heinrich Schützen, Churfürstlich Sächsischen Capell-Meister.

So lange noch mein edler Schütze singt
Und unter seinem Silber
Die Kunst in Noten bringt,
So wird Musik und Composition
Gewißlich rein verbleiben.
Die heut zu Tage schreiben,
Die pfeifen bloß nach weltlicher Manier,
Sie füllen nur die Ohren,
Was herzen soll, das gehet fast verloren,
Und solchen schnöden Ton
Den hasset sein gelehrtes Kunst-Clavier.
Nun wohl. Der edle Schwan
Erhöhe noch Musik und Poesie
Im höhern Chor zur Himmelsharmonie."

Daß das Beispiel des hochangesehenen Schütz Nachfolge fand, darf wohl nicht bezweifelt werden. Der herzoglich sächsische Kapellmeister zu Gotha, Georg Ludwig Agricola, ließ 1675 selbstgedichtete Madrigale drucken, die er dann vermuthlich auch componirt hat. Aber eine selbständige musikalische Form konnte doch auf diese Dichtungen nicht gegründet werden. Die Möglichkeit wäre allein auf dem Gebiete protestantischer Kirchenmusik gegeben gewesen, denn die Dichtungen weltlichen Inhaltes

[1]) M. Ernst Stockmanns Lob des Stadtlebens. Nebst einem Anhang etlicher Madrigalien. Jena, 1683. 8. S. 64 f.

kommen nicht in Betracht, und die katholische Kirche hatte ihre lateinischen Messen und Motetten. Dort aber hatte man sich zu sehr schon an das Bibelwort und Kirchenlied gewöhnt; außerdem begannen die kirchlichen Compositionen eine Ausdehnung und innere Mannigfaltigkeit zu gewinnen, welche durch die Kosten eines einfachen Madrigaltextes nicht mehr bestritten werden konnten, sie erforderten auch immer ausgreifender die Hinzuziehung concertirender Instrumente, was dem Stile des musikalischen Madrigals doch im Grunde widerstrebte. Wenn die deutschen Tonsetzer an dem lutherischen Schriftworte und an den aus dem Schoße ihrer Kirche hervorgegangenen Liedformen fest hielten, obgleich diese Wortreihen sich dem Wesen einer reicher erblühenden Tonkunst nicht immer recht fügen wollten, so kann man das nur löblich und erfreulich finden; so lange sie es thaten, besaß ihre Musik, wenngleich mit mancherlei Mängeln behaftet, doch immer einen gesunden nationalen Kern. Die deutschen Madrigaldichter betonten freilich stark die musikalische Verwendbarkeit ihrer Erzeugnisse, verzichteten jedoch darauf, je in ein so enges Verhältniß zur Tonkunst zu kommen, wie ihre italienischen Vorbilder[1]. Dafür hofften sie, man werde ihnen seine selbständige poetische Bedeutung zuerkennen, eine Hoffnung, welche die Nachwelt nicht erfüllen konnte. Ihre Wichtigkeit haben die deutschen Madrigale als nothwendige Vorstufe zu den madrigalischen Cantaten- und Opern-Dichtungen, und wiederum für erstere in weit höherem Grade als für letztere. Denn die deutsche Oper in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, welche Bach nie berührte, diente für Händel nur als frühester Ausgangspunkt und hat es an sich zu einer Vollendung nicht gebracht, während die Kirchencantate diejenige Form werden sollte, in der sich die Schöpferkraft Bachs am siegreichsten offenbarte. Allerdings wurden durch das eindringende madrigalische Wesen Bibelwort und Kirchenlied in der Cantate sehr beschränkt, aber doch nicht in dem Grade, daß der

[1] Stockmann, Madrigalische Schriftlust. 3. Aufl. S. 18.

rechte Mann dem kirchlichen Elemente nicht seine dominirende Bedeutung hätte wahren können. Dafür gewann man das Recitativ und die dreitheilige Arie und somit die Möglichkeit, den gesammten Reichthum damaliger Tonkunst auch für die Kirchenmusik zu verwenden, eine Aufgabe, der freilich nur Seb. Bach gewachsen war. Händels Ideale lagen anderswo; er hat dies Gebiet nur durch seine beiden Passionen berührt.



Die
musikalische Societät und das Convivium musicale
zu Mühlhausen
im XVII. Jahrhundert.



Wie im 16. und 17. Jahrhundert sich der deutsche Bürgerstand bei einer allgemeineren Pflege der Musik bethätigte, ist eine wichtige Frage, zu deren Beantwortung gleichwohl bisher noch wenig geschehen ist. Einen schätzbaren Beitrag hat Dr. Otto Taubert in seiner Abhandlung: „Die Pflege der Musik in Torgau rc." (Torgau 1868) geliefert. Ein Seitenstück mögen die folgenden Mittheilungen bilden, denen ein im Rathsarchiv zu Mühlhausen befindliches Aktenmaterial zu Grunde liegt. Sie bewegen sich freilich nur innerhalb der Grenzen des 17. Jahrhunderts; allein gerade während dieses Zeitraumes standen auch die musikalischen Bestrebungen Mühlhausens in ihrer höchsten Blüthe, so daß zu der künstlerischen Thätigkeit eines Rudolf und Georg Ahle und anderer hiermit ein Stückchen kulturhistorischen Hintergrundes gegeben wird.

Die musikalische Societät, auch musikalisches Kränzchen genannt, bestand schon im Jahre 1617 und ist vielleicht eben damals gegründet, wenigstens stammten aus diesem Jahre die ersten Statuten derselben. Ihre Hauptbestandtheile bildeten die „Schulcollegen" und die „Adjuvanten". Unter jenen sind streng genommen nur die Lehrer der Mühlhäuser Schule zu verstehen, doch ist es nicht unmöglich, daß hier der Begriff etwas weiter zu fassen ist. Adjuvanten waren eigentlich diejenigen, welche den zum Singen verpflichteten Chor freiwillig und aus Liebhaberei

unterstützten. Die musikalische Societät hatte sich also aus und an dem Chorkörper von Lehrern und Schülern gebildet, dem die Ausführung der choralen und figuralen Musik in der Kirche oblag, und der auch neben der Societät fortbestand, so daß diese als freie Vereinigung zu Kunstzwecken erscheint. Die Anzahl der Adjuvanten war bedeutend. Den Protest gegen eine später zu erwähnende Revision ihrer Statuten im Jahre 1667 unterzeichneten 23, und aus einem Aktenstücke vom 29. December desselben Jahres erfahren wir, daß sich für die widersetzlichen alten Adjuvanten 32 neue gemeldet hatten. Obwohl zur Vorführung mehrstimmiger Gesänge Knabenstimmen unentbehrlich waren, so ist doch von Schülern bei den Angelegenheiten der musikalischen Societät nirgends die Rede; sie gaben ihre Stimmen her und standen sonst zu der Societät in keinem Verhältnisse; das erscheint selbstverständlich, soll aber auch noch besonders belegt werden.

Außerdem finden wir noch die „exteri“ erwähnt, unter denen man sich schwerlich etwas Anderes denken kann, als die musikalischen Kräfte, besonders die Lehrer, der umliegenden Dorfschaften. Daß daselbst eifrig, hier und da sogar in außergewöhnlich reger Weise die Musik gepflegt wurde, dafür liegt wenigstens aus dem Anfange des folgenden Jahrhunderts eine Reihe von Beweisen vor. Demnach scheint die musikalische Societät den Mittelpunkt der musicirenden und musikliebenden Personen aus dem ganzen Mühlhäuser Kreise gebildet zu haben, und dies stimmt auch zu der Bedeutung, die das Institut besessen haben muß.

In einer Eingabe an den Rath vom 14. November 1623 sagt die Societät von sich, daß sie „gemeiner stadt nicht geringes lob zuwege gebracht hatt“. Die Gelegenheiten, bei welchen sie sich hören ließ, waren aber folgende. Zunächst musicirte sie in den Kirchen beim Gottesdienst figuraliter; der eigentliche „Singechor“ der Schüler wird demnach hier auf die Responsorien beschränkt gewesen sein, im Uebrigen fand er ein weites Feld seiner

Thätigkeit im Currende-Singen, das in Mühlhausen bis in die zweite Hälfte unseres Jahrhunderts bestanden hat. Sodann producirte sich die Gesellschaft bei Hochzeiten, und hieraus erwuchs ihrem Fiscus die Haupteinnahme; vielleicht auch bei Beerdigungen, worüber ich jedoch nichts erwähnt finde. In einem Aktenstücke vom Jahre 1667 werden die reditus fisci folgendermaßen angegeben:

1) Ein Faß Bier aus der Cämmerey.
2) Auß der Herren KirchVäter D. Blasij Einnahme 5 fl.
3) Auß der Herren KirchVäter B. Mariae Virginis Einnahme 4½ fl.
4) Die Brautmeßen Gelder, so sich praeter propter auf 30 fl. belauffen.

Die Einkünfte aus der „Herren KirchVäter Einnahme" werden Remunerationen aus dem Gotteskasten für das Musiciren sein. Die Kirchen-Rechnungen zu Divi Blasii führen aus demselben Jahre, und ebenso vorher schon und später noch, den ständigen Posten von 5 Schock 5 gr. an; gr. sind hier gute Groschen, ein Schock enthielt 20 ggr., ein Meissenscher Gülden — und diese sind gemeint — 21 ggr. Zugleich erklärt uns ein verrätherischer Zusatz daselbst, wozu die Herren Societäts-Mitglieder ihre Einkünfte vorzugsweise verwendeten: zum Convivio musicali.

Man würde sehr irren, wenn man dies Convivium für eine gelegentliche Zusammenkunft halten wollte, wo in ungezwungener Weise den geselligen Freuden nachgegangen wurde. Vielmehr war es eine alljährlich mit steifer Gravität in Scene gesetzte Gasterei, und es scheint, als ob sie für den Zusammenhalt der Gesellschaft mindestens ebenso wichtig gewesen wäre, wie die Musik selbst. Denn als einmal der Fortbestand des Convivium in Frage gestellt war, drohte die ganze Societät aus den Fugen zu gehen, und hatte aus diesem Grunde, wie es scheint, eine mehr als zwanzigjährige Krisis durchzumachen.

Genanntes Convivium stellte sich in der That auch in ziemlich großen Verhältnissen dar. Es dauerte jedesmal zwei Tage, und nicht nur alle Mitglieder aus Stadt und Land werden sich dazu vollzählig versammelt haben, auch zahlreiche Einladungen ergingen an die Würdenträger der Stadt und andre angesehene Persönlichkeiten. Gewöhnlich wurde es am Beginn des Jahres beim Rathswechsel gefeiert, oder auch, um Licht und Holz zu sparen, nach dem zur Johanniszeit stattfindenden Brunnenfeste in Popperode; in den Jahren 1623 und 1624 wurde es aus unbekannten Gründen im November gehalten. Jedesmal besorgte eines der Gesellschaftsglieder die Ausrichtung und hieß daher hospes, oder hospes activus im Gegensatze zu den geladenen Gästen. Die Kosten, etwa 10 Gülden, wurden ursprünglich aus dem Fiscus bestritten; war man schlecht bei Kasse, so erwies der Rath sich hülfreich. Daß es hier nun ziemlich hoch hergehen konnte, wird man aus dem unten mitgetheilten Aktenstücke ersehen. Davon ist freilich nirgends die Rede, daß zur Veredlung der materiellen Genüsse die Gesellschaft an diesen Festtagen auch musikalisch thätig gewesen sei. Doch mag es immerhin geschehen sein. War auch die Compositionsthätigkeit der beiden Ahle, an die man hier zunächst denkt, der geistlichen Arie vorzugsweise zugewendet, so besitzen wir doch auch Gelegenheitscompositionen von ihnen, oder wissen von solchen. Daß überhaupt beim convivium musicale musicirt wurde, wenn auch nicht von der Gesellschaft, steht sogar urkundlich fest: die Musikanten mußten aufspielen und wurden mit Wein traktirt für 1 Schock 12 ggr., die Schüler traten auf und sangen. So berichten die Kirchen-Rechnungen vom Jahre 1667 und 1669. Die Schüler nehmen also nicht am Convivium Theil, wie in Torgau.

Später war es aufgekommen, daß zur Bestreitung der Kosten für das Convivium aus dem Fiscus sechs Thaler gegeben wurden, wie auch die Zuschüsse des Raths und Extra-Zahlungen aus dem Gotteskasten regelmäßig geworden zu sein scheinen. In den Kirchenrechnungen wiederholt sich zeitweilig mit ziemlicher

Stetigkeit die Notiz: „Zum Convivio Musicali wegen Zulag der Herren Seniorum 1 Schock 12 ggr.", d. h.: genannte Summe wird gezahlt, da auch der Rath zugelegt hat. Allein selbst so wurden die Kosten nicht gedeckt, und den Rest mußten nun die Adjuvanten der Reihe nach tragen. Diese aber wurden einer solchen Belastung zuletzt überdrüssig, mochten auch ihre Rechte mehrfach geschmälert sehen und der Ehrlichkeit in Verwaltung des Fiscus nicht trauen, kurz sie verlangten eine Revision der Statuten, und zwar: 1) daß auch die „Schulcollegen" die restirenden Kosten des Convivium tragen sollten, 2) daß zwei fiscales ernannt würden, ein Schulcollege und ein Adjuvant, die jährlich über die Kassenverhältnisse Rechenschaft ablegten. Hieraus entspann sich nun gegen Ende des Jahres 1667 ein Streit, der von beiden Seiten mit Bitterkeit geführt und dem Rathe mit Feierlichkeit vorgetragen wurde; zu Weihnachten desselben Jahres betheiligte sich ein Theil der Adjuvanten nicht an den Festtagsaufführungen. Erst im Jahre 1689 kam die Sache zum Austrage; es liegt über sie folgende Eingabe an den Rath vor:

(S. praemittendis.)

Nachdem die Itzigen Membra der Musicalischen Societät reifflich erwogen, wie das gewöhnliche Jährliche convivium leichtlich hinfallen könte, weil zeithero ettliche der Herren Adjuvanten, so Gott zu Ehren und auß liebe der edlen Music auff denen Choris Symphoniacis erschienen, Sich, wegen der vermeinten vielen impensen so sie bey künftiger außrichtunge auffwenden müßen dem Convivio entzogen; Alß haben Selbige solchem Vorwandt abzuhelffen solche moderation einhellig getroffen.

Erstlich soll an Speisen aller überfluß abgeschaffet sein, und nicht mehr als Jeden Tag 5 Gerichte, nebenß Käße und Kuchen, Zöpfchen oder Bretzeln auffgetragen werden.

Zweytens sollen die auß dem Fisco Zeithero gereichten sumtus, nemblich 8 Rthl. [diese Steigerung war offenbar nach

6*

Ausbruch des Streites eingetreten; früher 6 Thlr.] vermehret, und dem zukünfftigen Hospiti zwölff Reichtsthl. gegeben werden.

Drittens sollen hier zu invitiret werden

1 als Hospites Domini { IV. Consules
2. Censores [die Semner]
4. Kirchen Väter
4. Hospital Inspectores

2 als Membra Domini { 6. Ministeriales [die Geistlichkeit]
Herr Bernhard Knorre
9 Collegae
Adjuvantium Coetus
2 Organoedi
6 Musici

Vierdens weil die Herren Ministeriales, welche zuvor nur Hospites gewesen, ihnen gefallen laßen das convivium auch als membra mitzuhalten [es scheint die Voraussetzung zu Grunde zu liegen, daß wenn 12 Thlr. nicht reichten, alle Mitglieder ohne Ausnahme zur Tragung der übrigen Kosten verpflichtet waren], so soll auch auß Ihnen gleich wie auch auß den andern beyden Orden [Schulcollegen und Adjuvanten], ein Fiscalis constituiret werden, und so wohl zur rechnunge, als zur wahl eines neuen Hospitis gezogen werden.

Fünfftens solte der Hospes activus wider die leges sumtuarias handeln, so soll Er Fünff Thaler Straff-fällig sein, damit allem excess möge gewehret werden.

Sechstens, weil die Herren Cantores gesucht, daß bey vornehmen Brautmeßen die Herren Adjuvanten auff geschehene invitation erscheinen möchten, so wollen sich selbige deßen nicht entschlagen.

Zum Siebenden wird anbey mit gebührender reverentz gesuchet, es wollen Unsere hochgebietende Herren Superiores Ihnen geneigt gefallen laßen, anordnunge zuthun, daß ins Künftige dem Hospiti ettwas Holtz wie Vor geschehen zu beßer außrichtunge möge verehret und geführet werden.

Zum achten weile Unsere Hochzuehrende Herren Obern zu ruhiger und beßerer Sabbats-feyer einmüthiglich beschloßen, daß ins Künftige Keine Sontags-hochzeiten mehr sollen verstattet, sondern solche in der Woche gehalten werden, so wird geziemender maßen gebeten günstige verordnunge zuthun, daß solche Hochzeiten choraliter mögen besungen werden, und davon dem Fisco zu leichterer ertragunge der wachsenden Unkosten ein gewißes inseriret werden.

Wie solches gerichtet zu conservirunge der Musicalischen Geselschaft, also wird an geneigter deferierunge nicht gezweiffelt.

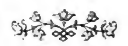
Damit nun obgesetzter vergleich unzerbrüchlich möge gehalten werden, so gehet der gantzen Musicalischen societät unterthänige Bitte an Einen Hoch und wol Edlen auch hochweisen Innern Rath, es wolle Selbiger hochgeneigt geruhen, obgesetzte convival-ordnunge durch Seine hochtragende Autorität zu ratificieren und confirmiren.

Dero Wohl und Edlen Herrlichkeit
Gebett und Dienst-schuldigste

Müllhausen den 6. Martij
Anno 1688.

[Folgen 28 Unterschriften.]

Punkt 7 und 8 fehlen in dem vom Rath bestätigten Exemplare, wo außerdem einzelne kleine Aenderungen eingetragen sind, die aber keine erhebliche Bedeutung für das Ganze haben. Uebrigens bemerkt man, daß die Mitgliederzahl kleiner geworden war. Hiermit sind die Nachrichten über die Schicksale des merkwürdigen Instituts zu Ende.



Bachiana.



1. Bach und Christian Friedrich Hunold.

Im Herbst des Jahres 1717 folgte Bach einer Berufung als Capellmeister an den Hof des Fürsten Leopold von Anhalt-Cöthen und ist in dieser Stellung geblieben bis zum Frühjahr 1723. Seine Thätigkeit als Componist richtete er zumeist nach den Anforderungen ein, die sein Amt an ihn stellte. Kirchenmusik wurde an dem Hofe reformirter Confession nicht gepflegt, Kammermusik dagegen um so eifriger, als der Fürst selbst die Tonkunst in ungewöhnlichem Maße liebte, eine bemerkenswerthe musikalische Bildung besaß und sich auch mit der musikalischen Ausübung eifrig befaßte. Was nun an Kammermusikwerken Bachs aus der Cöthener Periode vorliegt, ist größtentheils instrumentaler Gattung. Von Vocalmusik kannte man lange nur eine beglückwünschende an den Fürsten gerichtete Cantate („Durchlauchtger Leopold, es singet Anhalts Welt"). Eine andere Kammercantate ist dann ans Licht gezogen worden, von der jedoch der Anfang verloren gegangen ist. Es war anzunehmen, daß der verlorene Theil nicht mehr als einen enggeschriebenen Foliobogen betragen hat, daß die Cantate bestimmt war, zum Jahreswechsel im Schlosse aufgeführt zu werden. Aus der Dichtung ließ sich schließen, daß sie an das gesammte anhalt-cöthenische Fürstenhaus gerichtet gewesen ist, sowie daß

sie nur zwischen den Jahren 1717 und 1721 componirt sein kann[1]). Es sind jetzt die Mittel vorhanden, die Richtigkeit der Vermuthungen zu beweisen und das Jahr der Entstehung der Composition genau festzustellen.

Christian Friedrich Hunold, in der Schriftstellerwelt unter dem Namen Menantes bekannt, hatte von 1700 bis 1706 in Hamburg gelebt, sich den Ruf eines gewandten, wenn auch schlüpfrigen Litteraten erworben und als Verfasser theatralischer Dichtungen an dem Hamburger Opernwesen thätig theilgenommen. Wegen eines zügellosen Romans mußte er Hamburg verlassen, begab sich in seine Heimath Thüringen zurück und lebte von 1708 an in Halle, wo er Vorlesungen über Poesie, später auch über Rechtswissenschaft hielt, dabei aber seine litterarischen Beschäftigungen fortsetzte. Als gewandter Versemacher versorgte er Halle und Umgegend, im Besonderen auch die mitteldeutschen Fürstenhöfe mit Gelegenheitsgedichten. Unter diesen hat er keinen so reichlich bedacht, wie den cöthenischen. Es sind nicht weniger als sieben Gedichte vorhanden, welche auf ihn Bezug nehmen[2]). Besondere, jetzt nicht mehr sicher zu bestimmende Verhältnisse müssen ihn bewogen haben, seine leichte Feder so häufig zur Ehre dieses Hofes in Bewegung zu setzen. Das früheste ist eine Cantate aus dem Jahre 1713, als Bach noch in Weimar weilte, und dem 10. December, dem Geburtstage des damals noch nicht regierenden Prinzen Leopold gewidmet[3]). Die übrigen sechs fallen in die Jahre 1718 bis 1720. Eines

[1]) „J. S. Bach" II, S. 450 f. und 822 ff. Die Cantate ist alsdann in der Ausgabe der Bach-Gesellschaft, Band XXIX, S. 209 ff., veröffentlicht.

[2]) Sie finden sich gedruckt in „Auserlesene und theils noch nie gedruckte Gedichte unterschiedener Berühmten und geschickten Männer zusammen getragen und nebst seinen eigenen an das Licht gestellet von Menantes". Halle 1718, 1719, 1720. Drei Bände.

[3]) Daß der 10. December Leopolds Geburtstag war und nicht der 2. November, wie Krause in der Fortsetzung der Bertramischen Geschichte des Hauses und Fürstenthums Anhalt (Halle 1782) angibt, erhellt aus dem bei Menantes mehrfach wiederkehrenden Datum, und ist nachträglich auch archivalisch festgestellt worden.

darunter trägt die Ueberschrift: „Glückwunsch zum neuen Jahre 1719 an das Durchlauchtigste Haus von Anhalt-Cöthen. Im Namen anderer" [1]).

Dies ist die Dichtung zu der oben erwähnten Bachschen Kammercantate, die demnach zum Neujahrs-Tage 1719 componirt und aufgeführt worden ist. Wer die „anderen" sind, für die Hunold das Gedicht gemacht hat, läßt sich aus einem Gratulationscarmen seiner Feder schließen, mit dem am 10. December 1719 dem Fürsten Leopold „wolten ihre Devotion bezeigen der Capell-Meister und sämtlichen Cammer-Musici" [2]). Sicherlich waren auch bei der Neujahrs-Cantate Bach und seine Musiker die Besteller gewesen.

Sie stellt sich als eine dramatische „Serenata" dar. Redende Personen sind „Die Zeit" und „Göttliche Vorsehung". Bach läßt erstere Tenor, letztere Alt singen. Zeit beginnt im Recitativ: „Die Zeit, die Tag und Jahre macht, Hat Anhalt manche Seegens-Stunden, Und itzo gleich ein neues Heil gebracht. (Göttliche Vorsehung:) O edle Zeit! mit GOttes Huld verbunden. (Zeit. „Aria":) Auf Sterbliche, lasset ein Jauchzen erthönen: Euch strahlet von neuem ein göttliches Licht. Mit Gnaden bekrönet der Himmel die Zeiten; Auf Seelen, ihr müsset ein Opfer bereiten, Bezahlet dem Höchsten mit Dancken die Pflicht. Auf Sterbliche, lasset ein Jauchzen erthönen: Euch strahlet von neuem ein göttliches Licht." Im Recitativ fährt sodann die Zeit also fort: „So bald, als Dir die Sternen hold O höchst gepriesnes Fürsten-Thum! Bracht ich den theuren Leopold. Zu deinem Heil, zu seinem Ruhm, Hab ich ihn manches Jahr gepfleget, Und ihm ein neues beygeleget. Noch schmück ich dieses Götter Haus, Noch zier ich Anhalts Fürsten Himmel Mit neuem Licht und Gnaden Strahlen aus; Noch weicht die Noth von diesen Gräntzen weit; Noch fliehet alles Mord-Getümmel;

[1]) A. a. O. Band II (1719). S. 286 ff.
[2]) A. a. O. Band II, S. 576 ff.

Noch blüht allhier die güldne Zeit: So preise denn des Höchsten Gütigkeit." Die Göttliche Vernunft ergreift das Wort: „Des Höchsten Lob ist den Magneten gleich Von oben her mehr Heil an sich zu ziehen. So müssen weise Fürsten blühen; So wird ein Land vom Seegen reich. Dich hat, o Zeit, zu mehrem Wohlergehn Für dieses Haus der Zeiten Herr ersehn."

Hier darf ich einhalten, denn mit der letzten Zeile sind wir an die Stelle gelangt, von welcher aus die Composition ohne Unterbrechung weitergeht. Bach hat die Serenata später zu einer Kirchencantate umgestaltet („Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiß") [1]. Die Vergleichung der beiden Dichtungen ergibt, daß der verloren gegangene Anfang der Composition der Serenata ungefähr von demselben Umfange gewesen sein muß, wie der des Kirchenstücks. Darnach wären außer dem Eingangs-Recitativ 144 Takte der ersten Arie in Verlust gerathen. Ungefähr 12 Takte auf das System gerechnet, ergibt sich, daß im Ganzen 12 Systeme für die Arie vorhanden gewesen sein müssen. Drei Systeme fanden bei Bachs Schreibart bequem auf einer Folioseite Platz. Es hat also das verloren gegangene Stück der Arie auf nur einem Foliobogen gestanden. Daneben blieb noch Raum für das Eingangs-Recitativ und für einen guten Theil des der Arie folgenden Recitativs, das Bach auf zwei leer gebliebene Notenzeilen am Fuß der Folioseiten notirt haben wird, wie er solches häufig zu thun pflegte.

Am 1. Januar 1719 war das Gedicht noch ungedruckt, denn der zweite Band der Sammlung, in dem es sich befindet, erschien erst im Laufe dieses Jahres. Bach hat also nach Hunolds Manuscript componirt. In diesem muß der Text hier und da eine andere Fassung gehabt haben, als im Druck. Einige Verschiedenheiten, welche zwischen dem gedruckten Gedicht und dem Text der vor etwa 10 Jahren veröffentlichten Composition bestehen, sind

[1]) Bach-Gesellschaft, Band XXVIII, Nr. 134.

indessen auf Irrthümer des Herausgebers zurückzuführen, die freilich leicht entstehen konnten, denn das Autograph ist manchmal schwer zu entziffern[1]).

Für den 10. December 1718 hat Hunold zwei Gedichte geliefert. Das eine ist eine geistliche „Cantata; an des Durchläuchtigsten Fürsten Leopoldi, Fürstens zu Anhalt Cöthen, ꝛc. ꝛc. Geburths-Feste, den 10. Dec. 1718. bey gehaltenem GOttes-Dienste“[2]). Aus dieser Ueberschrift ergibt sich, daß die Cantate componirt und aufgeführt worden ist. Der Componist kann natürlich nur Bach gewesen sein. Die Dichtung führt den Text der Festpredigt (Psalm 119, v. 175) aus. An der Spitze steht für den Chorus der Bibelspruch „Lobet den Herrn, alle seine Heerscharen, seine Diener, die ihr seinen Willen thut“ (Psalm 103, v. 21). Dann folgen drei Recitative und drei Arien[3]). Die Cantate gehört zu jenen zwischen kirchlicher und weltlicher Musik mitten inne stehenden Compositionen, für welche nur die allgemeine Bezeichnung: religiöse oder erbauliche Musik vorhanden ist. Es ist mit ihr der Menge Bachscher Vocalmusik ein Werk hinzugefügt, von dessen Bestehen man bisher nichts wußte. Die Composition selbst ist verloren gegangen. Gemuthmaßt kann werden, daß Bach sie später für kirchliche Zwecke wieder verwerthete. Ob etwa Theile derselben in eine der noch vorhandenen Kirchencantaten aufgegangen sind, das zu bestimmen fehlt es einstweilen an Mitteln.

---

[1]) Der Herausgeber der Umgestaltung zur Kirchencantate, der im Anhang des betreffenden Bandes auf das weltliche Original Rücksicht nimmt, hat richtiger gelesen. Im Recitativ „Bedenke nur beglücktes Land“ ist durch einen Schreibfehler Bachs eine sinnlose Construction entstanden. Es muß gelesen werden: „Schau an des Prinzen edlem Leben“ u. s. w.

[2]) Auserlesene und theils nie gedruckte Gedichte ꝛc. Band II, S. 134.

[3]) Hier die Anfänge derselben: Recitativ „Mein Leben kommt aus deiner Hand“, Aria „Ich lebe Herr! mein Herz soll dich erheben“, Recit. „Was nutzte mir ein zeitlich Lebens-Gut“, Aria „Herr, laß meine Seele leben“, Recit. „Herr, dein Gericht, In dem die höchste Weisheit spricht, Aria „Herrsche Du selber mit Gnaden von oben“.

Nicht mit gleicher Sicherheit läßt sich behaupten, daß Bach auch das andere Gedicht für den 10. December 1718 componirt hat. Dies ist wieder eine weltliche Serenata, die der zum 1. Januar 1719 bestimmten auch insofern ähnelt, als hier wiederum zwei allegorische Personen eingeführt werden: die Glückseligkeit Anhalts und die Fama[1]). Man muß schließen, daß dabei zwei bestimmte Sänger ins Auge gefaßt waren, welche damals dem Cöthener Hofe zur Verfügung standen. Hunold wird daher die Serenata wohl in der Erwartung entworfen haben, daß Bach sie componiren werde. Ob er dies aber neben der Composition der religiösen Cantate auf denselben Tag, und neben der Serenata auf den folgenden Neujahrstag wirklich ausgeführt hat — er würde alsdann etwa während eines Monats nicht weniger als drei Compositionen ähnlicher Bestimmung gesetzt haben — ist doch etwas zweifelhaft.

Anders steht es wiederum um die beiden noch übrigen Cantatendichtungen. Eine derselben hat den Titel: „An das Hochfürstl. Haus zu Anhalt Cöthen beym Eintritt des 1720. Jahres. Im Namen anderer“[2]). Sie ist nicht dramatisirt, sondern ein gewöhnliches Singgedicht, aus Arien und Recitativen bestehend. Daß Bach hierzu die Musik machte, ist um so wahrscheinlicher, als er sich bei dem drei Wochen vorher einfallenden Geburtstage des Fürsten begnügt hatte, ein einfaches Gratulations-Carmen in Alexandrinern zu überreichen, von welchem oben schon die Rede war. Die andere und letzte Dichtung gilt wieder dem Geburtstage. Datum und Jahr sind hier nicht angegeben. Es kann aber nur der 10. December 1720 gemeint sein, denn am 6. August 1721 starb Hunold[3]). Die

---

[1]) Auserlesene und theils nie gedruckte Gedichte 2c. Band II, S. 84 ff. Anfang: „Der Himmel dacht auf Anhalts Ruhm und Glück“ (Recitativ der Glückseligkeit).

[2]) A. a. O. Band III (1720), S. 6 ff. Anfang: „Dich loben die lieblichen Strahlen der Sonne“ (Arie).

[3]) Geheime Nachrichten und Briefe von Herrn Menantes Leben und Schrifften. Cöln, 1731. S. 108.

Form ist dieses Mal die eines Schäfergesprächs, an welchem sich drei Personen: Sylvia, Phillis und Thyrsis betheiligen[1]). Man erfährt aus ihm, daß der Fürst im Frühjahr schwer erkrankt gewesen war; hiermit wird seine im Mai 1720 unternommene Reise nach Carlsbad zusammenhängen, auf der Bach ihn begleitete. Der Beisatz „Im Namen anderer“, welcher sich auch über diesem Gedichte findet, deutet wie in früheren Fällen auf eine von der Musikcapelle dargebrachte Huldigung hin. Beide Compositionen sind verloren gegangen.

Die gewonnenen Ergebnisse dienen nun auch dazu, die Entstehungszeit der Cantate „Durchlauchtger Leopold“ zu bestimmen, welche lange Zeit als die einzige Gelegenheitsmusik bekannt war, die Bach während seines Aufenthalts in Cöthen für den Hof geschrieben. Nachgewiesen sind aus Hunolds Dichtungen während Bachs Cöthener Zeit: Geburtstagscantaten für 1718 und 1720, und für 1719 ein Geburtstagsgedicht ohne Musik, außerdem Neujahrscantaten für 1719 und 1720. Die Cantate „Durchlauchtger Leopold“ ist Geburtstagsmusik; für sie bleiben also die Jahre 1717, 1721 und 1722 übrig. 1721 ist aber unmöglich, denn in diesem Jahre fand am 10. December[2]) die Vermählung des Fürsten statt, ein Ereigniß, auf das in der Cantate unfehlbar Bezug genommen wäre. Der Text enthält keinerlei Hindeutung hierauf, wohl aber darauf, daß der Fürst noch nicht lange an der Regierung war, als ihm diese Huldigung gebracht wurde[3]). Und am Anfang heißt es: „Es singet Anhalts Welt von neuem mit Vergnügen.“ Der Fürst hatte die Regierung am 28. December 1715 angetreten. Seinen ersten Geburtstag als Regent feierte er also 1716, „von neuem“, d. h. zum zweiten Male beging er ihn als solcher 1717. Auf den 10. December dieses Jahres fällt also die Cantate; sie ist Bachs erste derartige Composition

[1]) A. a. O. Band III, S. 580 ff. Anfang: „Heut ist gewiß ein guter Tag“ (Recit. der Sylvia).

[2]) Oder 11. December; die Angaben variiren hierüber.

[3]) „Daß er werde Anhalts Lande Setzen in beglückten Stande.“

in Cöthen und von ihm gleich nach seinem Amtsantritte geschaffen. Unmittelbar nach der Aufführung muß er dann nach Leipzig abgereist sein, wo er am 16. December in der Universitätskirche zu thun hatte[1]).

Wir sind noch nicht am Ende. Unter Bachs Kammercantaten führt eine den Titel „Von der Vergnügsamkeit“[2]). Sie ist für Solosopran gesetzt und sehr umfangreich, enthält nicht weniger als vier Arien mit ebenso vielen Recitativen. Einem bestimmten Zwecke dient sie nicht, ist aber dennoch mit ganz besonderer Hingabe gearbeitet. Hunold veröffentlichte 1713 eine Gedichtsammlung „Menantes Academische Neben-Stunden allerhand neuer Gedichte, Nebst Einer Anleitung zur vernünftigen Poesie“. In ihr begegnet man auf S. 62 ff. dem Text zu einer Kammercantate, betitelt „Von der Zufriedenheit“ und es ergibt sich, daß dieser in dem von Bach componirten Texte enthalten ist. Letzterer beginnt mit einem längeren Recitativ, das zu Hunolds Dichtung nicht gehört, aber doch von diesem herrührt: es findet sich in derselben Sammlung auf S. 40: „Der vergnügte Mensch“, und bildet da ein Ganzes für sich. Dann folgt der auf S. 62 ff. stehende Text, doch mit Uebergehung der zwei madrigalischen Zeilen, die als poetisches Thema an der Spitze der Dichtung stehen. Nachdem die Dichtung vollständig durchcomponirt worden ist (drei Arien und zwei recitativische Zwischenstücke), hat Bach trotzdem noch mehr zu sagen. Es folgen nun jene zwei madrigalischen Zeilen, und dann weitere Betrachtungen in Strophenform, erst recitativisch, dann zu ariosem Gesang sich festigend. Sie finden sich in Hunolds Gedichten nicht. Ebensowenig die Verse, welche den Text der Schlußarie abgeben.

Von Hunold selbst kann die Compilation nicht gemacht sein. Der als Eingangsrecitativ von Bach benutzte Text besteht aus Alexandrinern und ist vom Dichter zu musikalischer Behandlung

[1]) „J. S. Bach“ I, S. 621. Die Cantate ist jetzt veröffentlicht B.-G. XXXIV, S. 3 ff.

[2]) Veröffentlicht B.-G. XI², S. 105 ff.

gar nicht bestimmt gewesen. Durch die Verbindung, in die er mit der eigentlichen Cantatendichtung Hunolds gebracht wird, verdunkelt er die Bedeutung der letzteren, welche in hübscher Weise aus den nunmehr von ihrem Platze verdrängten zwei Zeilen „Ein edler Mensch ist Perlenmuscheln gleich, In sich am meisten reich" entwickelt worden ist. Die strophischen Betrachtungen aber des letzten Recitativs und Ariosos der Composition sind dermaßen ungeschickt abgefaßt, daß sie wohl von einem Anfänger oder Dilettanten, niemals aber von dem gewandten und schulgerechten Hunold herrühren können.

Darnach ist auch kein Grund anzunehmen, daß die Composition noch zu Hunolds Lebzeiten entstanden sein müsse. Ueberdies weisen schon die großen, reich entwickelten Formen der Musik auf eine spätere Zeit hin, und die Schriftzüge des Autographs desgleichen[1]).

Verhält sich dieses aber so, dann liegt am Tage, daß Bach für Hunolds Gedichte ein persönliches Interesse gehabt haben muß, und sie nicht nur bei äußerlich gebotener Gelegenheit componirte,

---

[1]) Im dritten Recitativ ist zu lesen „Eh' ein Ergetzen" (oder „Vergnügen", wie Bach componirt) und vorher mit einem Comma zu interpungiren. Am Schluß des zweiten Recitativs ist eine Sinnlosigkeit entstanden, an welcher Bach allein Schuld sein dürfte. Die Stelle lautet bei Hunold: „Geld, Wollust, Ehre sind nicht sehr In dem Besitzthum zu betrachten, Denn tugendhafft sie zu verachten, Ist unvergleichlich mehr".

Im ersten Recitativ muß es heißen „Ein Narr rührt seine Schellen, nicht „rühmt". Ferner hat die drittletzte Zeile in der Composition eine ganz andere Fassung, als in dem gedruckten Gedichte; hier lautet sie: „Die Demuth liebt mich selbst; wer es so weit kann bringen" u. s. w., dort: „Ich fürchte keine Noth, frag nichts nach eitlen Dingen". In dieser Aenderung erkenne ich das Bestreben, einen Zusammenhang mit der bei Hunold selbständig dastehenden Cantatendichtung herzustellen. Freilich ist nun ein Fehler in der Satzconstruction entstanden.

Im dritten Recitativ sind nach den Worten „gen Himmel sein Gesicht gewandt" zwei Zeilen hinzugefügt, welche diesen Gedanken weiter verfolgen. Das ist echt Bachisch, wahrscheinlich hat er also selbst die Zurichtung des gesammten Textes übernommen. Nachweislich hat er dergleichen auch bei anderen Gelegenheiten gethan.

sondern aus eigener Bewegung auch in späteren Tagen noch in die Hand nahm. Und dies scheint auf den ersten Blick merkwürdig genug, denn verschiedenere Naturen konnte es nicht leicht geben.

Wenn man nur die eine und andere von Hunolds Hamburger Schriften liest, so empfängt man ein abstoßendes Bild des Mannes. Die Züge verändern sich aber, wenn man zur Vorstellung eines Gesammtbildes vordringt. Hunold war dennoch ein Mensch von nicht gewöhnlicher Begabung, dessen Wesen auch des Ernstes und einer gewissen sittlichen Kraft nicht ermangelte. Nachdem er als zwanzigjähriger Jüngling tief in das liederliche Treiben der galanten Welt Hamburgs hineingerathen war, besann er sich später auf sein besseres Ich, bereute freimüthig seine Ausschweifungen, wurde gesetzt und arbeitsam. Er ist eine von den phantastischen Naturen jener Zeit, die aus Rohheit und Talent, leichtfertiger Sinnlichkeit und religiösem Ernst, Bosheit und Gutmüthigkeit bunt zusammengesetzt erscheinen. Er ähnelt Günther, wenn er auch an Begabung diesem weit nachsteht. Außerdem nahm man damals manche Dinge leichter, die einem späteren, strenger denkenden Geschlechte unerträglich scheinen. Der ernsthafte, bürgerlich solide Burchardt Menke konnte an Günthers Bearbeitung eines schamlosen Gedichtes des Johannes Secundus Wohlgefallen finden und dieses sogar öffentlich aussprechen. Es ist kein Grund vorhanden, Bach in dieser Beziehung einen empfindlicheren Geschmack zuzutrauen. Unter solchen Umständen war das Entscheidende folgendes. Hunold hat zuweilen artige Einfälle; aber auch da, wo ihn seine Phantasie gänzlich im Stich läßt, wo seine Gedanken in der platten Prosa fortkriechen, bleibt seine Ausdrucksweise immer musikalisch. Weniger in dem Sinne, daß sie schon selbst Melodie enthalte, sondern so, daß sie sich sofort in Musik auflöste, sowie diese mit ihr in Berührung kam. Hunold war selbst sehr musikalisch, und besonders im Spiel der Violine und der Gambe wohl geübt [1]). Als Verfasser von Operndichtungen, im Verkehr mit Reinhard Keiser und den Hamburgischen Sängern hatte er Ge-

[1]) Geheime Nachrichten S. 3.

legenheit genug gehabt, die Erfordernisse eines guten Musiktextes praktisch zu erlernen. In theoretischen Schriften hat er diese sich und anderen klar zu machen gesucht. Es ist nicht anders: die Poesie befand sich damals im Schlepptau der Musik. Nicht nur in größeren Formen, sondern selbst in den kleinsten, im Liede, bestand diese Abhängigkeit. Und so sehr ist sie Charaktermerkmal der Zeit, daß die deutsche Dichtung am Ausgang des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts nur vom Grunde der Musikgeschichte aus völlig begriffen werden kann. Um die Poesie endlich aus den Banden der Musik zu befreien, bedurfte es einer gründlich unmusikalischen Person, deren Ohren taub auch gegen die süßesten Sirenentöne waren. Gottsched war eine solche, und unter seinen Verdiensten um das Gedeihen einer selbständigen deutschen Poesie ist diese negative Eigenschaft keins der geringsten, daß er gegen den in der Verbindung von Tonkunst und Dichtkunst liegenden Reiz ganz unempfindlich war.

Bachs und Hunolds Bekanntschaft kann sehr früh stattgefunden haben. Vielleicht traten sie einander schon in Hamburg persönlich nahe, wohin Bach zwischen 1700 und 1703 von Lüneburg aus zuweilen kam. Hunold war in Wandersleben bei Arnstadt geboren, sie waren also Landsleute, die damals in der Fremde noch eifriger trachteten, sich zu finden, als jetzt. 1707 hielt er sich eine Weile in Arnstadt auf[1]) und könnte auch an diesem Orte Bach noch getroffen haben, der im Sommer des Jahres von hier nach Mühlhausen zog. Der Verkehr konnte dann in Halle fortgesetzt werden, das Bach von Weimar aus mehrere Male besuchte. Doch das sind nur Möglichkeiten. Sicher ist, daß während der Cöthener Zeit ein lebhafter Verkehr zwischen ihnen bestand. Diese Thatsache ist geeignet, noch zwei Ereignisse aus Bachs Leben schärfer zu beleuchten. Bach war im Herbst 1719 in Halle. Er soll Händel dort haben aufsuchen wollen, der aber an dem Tage vor Bachs Ankunft abgereist, und so gewissermaßen seinem großen Zeitgenossen ausgewichen sei. Ich habe schon an anderer

[1]) Geheime Nachrichten S. 103.

Stelle gesagt, daß Bach die Gewohnheit hatte, im Herbst Kunstreisen zu unternehmen, und daß er bei Gelegenheit einer solchen 1719 durch Halle gekommen sein wird. Wenn er nur Händels Bekanntschaft dort machen wollte, so konnte dies auch zu einer anderen Zeit geschehen, denn Händel hielt sich im Sommer 1719 monatelang in Halle auf[1]). Jetzt wissen wir, daß Bach damals etwas Besonderes in Halle zu thun hatte: er wollte das Gratulations-Carmen der Cöthener Musikcapelle für den 10. Dezember und den Cantatentext für den 1. Januar bei Hunold bestellen. Das zweite Ereigniß ist die Hamburger Reise von 1720. Sie hätte beinahe zur Folge gehabt, daß Bach als Organist der Jacobi-Kirche in Hamburg geblieben wäre, doch ließ der Kirchenvorstand es zu, daß ein unbedeutendes Subject, Namens Heitmann, sich die Stelle für 4000 Mark erkaufte. Neumeister, damals Hauptpastor an St. Jacobi, war über den skandalösen Vorgang in heller Entrüstung und rügte ihn öffentlich von der Kanzel[2]). Von persönlichen Beziehungen desselben zu Bach war bisher nichts bekannt. Neumeister war aber ein Freund Hunolds, sein Lehrer in der Poetik und Vorbild im madrigalischen Singgedicht[3]). Es kann nun keinem Zweifel mehr unterliegen, daß Bach in Hamburg mit Neumeister in persönlichen Verkehr trat, und gerade dieser des Künstlers Berufung aufs eifrigste wünschte und betrieb. Beide Männer gehören in der Kunstgeschichte eng zusammen, für die auch Neumeisters Bedeutung eine große ist, denn er erfand die madrigalische Kirchencantate. Von seinen Dichtungen dieser Art hatte Bach schon einige in Musik gesetzt, bevor sie in Hamburg zusammenkamen.

---

1) „J. S. Bach" I, S. 621.

2) A. a. O. S. 630 ff.

3) Geheime Nachrichten S. 100. — Menantes, Galante, Verliebte und Satyrische Gedichte. Hamburg, 1704. Vorrede. — Derselbe, Die Allerneueste Art, zur Reinen und Galanten Poesie zu gelangen. Hamburg, 1707. Vorrede.





2. Die Arie „Ach, mein Sinn“ aus der Johannes-Passion.

Elf Arien sind es, welche Bach im gesammten für die Johannes-Passion componirt hat, wenn man nämlich an zwei Stellen ein Arioso mit der nachfolgenden Arie als Eins zusammenfaßt. Als er dem Werk die erste Gestalt gab, was wahrscheinlich noch in Cöthen, in den ersten Monaten des Jahres 1723, geschehen ist, stattete er es mit neun Arien aus; ich lasse sie hier in der Ordnung aufziehen, wie sie in der Passion nach einander erscheinen.

1. Von den Stricken meiner Sünden (Alt).
2. Ich folge dir gleichfalls mit freudigen Schritten (Sopran).
3. Himmel reiße, Welt erbebe (Baß mit Sopran-Choral).
4. Zerschmettert mich, ihr Felsen und ihr Hügel (Tenor).
5. Ach windet euch nicht so, geplagte Seelen (Tenor).
6. Eilt, ihr angefochtnen Seelen (Baß mit Chor).
7. Es ist vollbracht (Alt).
8. Mein theurer Heiland, laß dich fragen (Baß mit Chor-Choral).
9. Mein Herz! indem die ganze Welt (Tenor-Arioso) und: Zerfließe, mein Herze (Sopran-Arie).

Da Bach sich nicht im Besitze einer Passionsdichtung befand, die seinen Absichten ganz entsprach, auch keine Zeit mehr gehabt zu haben scheint, sich eine solche zu verschaffen, entlehnte

er zu vier der obigen Arien die Texte aus der Passionsdichtung von Brockes (Hamburg 1712). Er that damit nichts, was nicht in seiner Zeit auch andere thaten; übrigens scheint er die Texte eigenhändig umgeändert zu haben. Sie gehören zu 1, 6, 8 und 9. Wie er zu den übrigen fünfen gekommen ist, hat sich bis jetzt nicht ermitteln lassen. Ich habe an anderm Orte[1]) die Vermuthung zu begründen versucht, daß er sie selbst zusammengestellt habe.

Nun unterwarf er aber nach einigen Jahren die Johannes-Passion einer durchgreifenden Umarbeitung, die auch den Bestand der Arien antastete. 3, 4 und 5 des vorstehenden Verzeichnisses wurden einfach entfernt. Der Platz, wo 3 gestanden hatte (hinter dem Choral S. 31 der Ausgabe der B.-G.) blieb unausgefüllt. An die Stelle von 5 trat ein Baß-Arioso „Betrachte, meine Seel" und eine Tenor-Arie „Erwäge"; zu beiden Stücken entnahm Bach die Worte wieder aus Brockes' Gedicht. 4 endlich wurde durch die Arie „Ach, mein Sinn" ersetzt. Als ich den zweiten Band des „J. S. Bach" schrieb, war ich noch nicht im Stande, den Verfasser des Textes nachzuweisen, dessen sich Bach zu dieser Arie bedient hat. Inzwischen ist es mir gelungen, ihn zu finden. Zunächst aber möge der Text selbst hier stehen.

Ach, mein Sinn, wo willt du endlich hin,
Wo soll ich mich erquicken?
Bleib ich hier? Oder wünsch ich mir
Berg und Hügel auf den Rücken?
Bei der Welt ist gar kein Rath,
Und im Herzen stehn die Schmerzen
Meiner Missethat,
Weil der Knecht den Herrn verleugnet hat.

Christian Weise (1642—1708), der bekannte Zittauer Schulrektor, ließ im Jahre 1675 zu Leipzig erscheinen „Der Grünen Jugend Nothwendige Gedanken . . . . . Zu gebührender Nachfolge, so wol in gebundenen als ungebundenen Reden, allen curiösen Gemüthern recommendirt"; eine Anleitung zur

[1]) „J. S. Bach" II, S. 350 f.

Dicht- und Rede-Kunst mit Beispielen. S. 350 ff. handelt er von den Madrigalen und von den madrigalischen Oden; mit diesem letzteren Namen bezeichnet er strophische Gedichte, in denen aber die Strophe madrigalischen Bau hat. Solche Oden, sagt er, seien vorzugsweise der Musik wegen in Aufnahme gekommen. Namentlich wenn es sich darum handle, einer „Arie [d. h. einem Instrumentalstück in Lied- oder Tanzform], Alemande, Courante u. d. g.“ einen Text unterzulegen, könne man jene Art nicht wohl entbehren, denn die Textzeilen müßten sich nach der Länge der musikalischen Perioden richten, die bald groß, bald klein seien. Der ungezwungene Wechsel zwischen längeren und kürzeren Zeilen war eben ein Merkmal des Madrigals. „Ich will ein Exempel geben“, fährt Weise fort, „auff die bewegliche Intrade Herrn Sebastian Knüpfers, meines sonderbaren und hochgehaltenen Freundes:


“

Nun folgt ein Gedicht, das ich, obgleich uns zunächst nur dessen erste Strophe angeht, dennoch ganz hier mittheilen muß, um seinen Gesammtinhalt klar zu machen.

„Der weinende Petrus.

1.

Ach mein Sinn, wo denkstu weiter hin?
Wo sol ich mich erqvicken?
Bleib ich hier? oder wünsch ich mir
Berg und Hügel auf den Rücken?
Außen find ich keinen Rath,
Und im Hertzen sind die Schmertzen
Meiner Missethat,
Daß der Knecht den Herren gantz verleugnet hat.

2.

Ach wie sind wir Menschen schwach und blind!
Wir trotzen im Gelücke:

Doch so bald ein Gewitter knallt,
Weicht der Helden-Muth zurücke.
Gestern war ich unverzagt,
Und ich hätte bei der Kette
Leib und Blut gewagt:
Aber nun erschreckt mich eine schwache Magd.

3.

Ist er nicht der Völker Zuversicht,
Der Weg, das Heil, das Leben?
Und ich wil nicht einmahl so viel
Ihm zur Dienstbarkeit ergeben?
Seine Macht ist ewig groß,
Und sein Leiden hilft zu Freuden
In des Vatern Schoß:
Und ich gebe mich von seinem Dienste loß.

4.

Aber doch mein Jesus lebet noch,
Der kan mich nicht erdrücken,
Und er wird als ein frommer Hirt
Auf sein armes Schäfgen blicken:
Wird mir gleich der Sünden-Hahn
Im Gewissen krehen müssen,
Ach so sieht mich an,
Der mit einem Blicke wieder helffen kan.

5.

Ach mein Hort, ach tritt an meinen Ort
Und hilff mir treulich kämpfen,
Oder laß dieses Thränen-Maß
Dein erhitztes Feuer dämpfen,
Nim das schwache Löse-Geld
Und erfreue meine Reue,
Eh die gantze Welt
Über mir und meiner Schuld zusammen fält."

Sebastian Knüpfer, einer der würdigsten Vorgänger Bachs im Leipziger Thomascantorat, bekleidete dieses Amt von 1657 bis zu seinem Tode 1676. Weise sagt, er habe die Form vorstehender madrigalischer Ode zum zweiten Male angewendet für

eine Nachtmusik am 7. Juli 1673; also muß sie selbst vor diesem Datum gedichtet sein. Sie wird wohl in die Zeit vor 1668 fallen, da er in diesem Jahre Leipzig verließ, um bald darauf (1670) eine Lehrerstelle am Augusteum in Weißenfels anzutreten. Jedenfalls stammt die Freundschaft mit Knüpfer aus der Zeit seiner Leipziger Studenten- und Magister-Jahre. Sein Sinn für Musik hat ihn auch später noch mehreren hervorragenden Musikern nahe gebracht. Johann Krieger, gleichzeitig mit ihm in Zittau wirkend, setzte auf Dichtungen von Weise seine „Musikalischen Ergetzlichkeiten“ und ließ sich auch als Kirchencomponist von seiner Verskunst unterstützen; mit dem älteren Bruder, Johann Philipp Krieger in Weißenfels, war Weise gleichfalls bekannt[1]). Die Intrade nun von Knüpfers Composition, der Weise seine madrigalische Ode unterlegte, und deren Anfang er in Noten mittheilt[2]), muß ein tanzartiges Stück gewesen sein. Weil sie „beweglich“ genannt und mit einem geistlichen Texte verbunden wird, dächte mancher vielleicht lieber an eine Instrumental-Einleitung zu einer Kirchenmusik. Aber eine solche heißt in jener Zeit allgemein Sonate oder Sinfonie, und außerdem spricht Weise vorher ausdrücklich von Allemanden und Couranten. Tänze für Gesang einrichten, war durch das ganze 17. Jahrhundert in Deutschland beliebt; freilich war dies immer noch etwas anderes, als das von 1700 an in Frankreich grassirende Parodiren von Instrumentalstücken, das denn auch in Deutschland seinen Widerhall fand. Wie gewandt Weise solche Aufgaben zu lösen wußte, hat er auch in andern Fällen bewiesen[3]). Knüpfers Intrade denkt man sich am schicklichsten als Einleitungsstück einer Folge von Tänzen.

---

[1]) Christian Weisens Curiöse Gedancken von Deutschen Versen. Leipzig, 1702. S. 449 und 332.

[2]) Ich bemerke, daß in der Auflage von 1690 dies musikalische Citat fortgelassen ist.

[3]) Man sehe Curiöse Gedanken von Deutschen Versen. S. 122 und 123.

Daß die erste Strophe von Weise's Gedicht der Text zu der Arie der Johannes-Passion ist, hat der Leser gesehen. Die Abweichungen des letzteren, welche die Vergleichung ergibt, machen die Annahme unmöglich, daß Bach unmittelbar aus dem Buche Weise's geschöpft haben könne. Fast ausnahmslos sind diese Abweichungen Verschlechterungen, und wir haben keinen Grund zu dem Verdachte, daß Bach seine Vorlage behufs musikalischer Benutzung muthwillig entstellt haben sollte. Knüpfer war einer seiner Amtsvorgänger. Wenn wir erwägen, wie pietätvoll sich Bach gegenüber Kuhnau verhielt, wie er mancherlei aus seinen Werken für sich entnahm, in Aeußerlichkeiten ihn sogar nachahmte, so liegt der Gedanke nicht fern, daß Knüpfers Intrade mit Weise's Text, die er vielleicht im Notenschatz der Thomasschule fand, seine Theilnahme anlockte, und ihn veranlaßte, wenigstens ein Stück der Dichtung für seine Zwecke gelegentlich neu zu verwenden. Der verderbte Text müßte dann schon in dieser Vorlage gestanden haben; vielleicht war sie durch mehrfache Abschriften verfälscht, oder auch theilweise schwer leserlich.

Ein Meisterstück des Stils ist die Strophe selbst in ihrer Originalgestalt nicht. In Zeile 2 und 3 spielt der Dichter auf das Bibelwort an „Dann werden sie anfangen zu sagen zu den Bergen: Fallet über uns! und zu den Hügeln: Decket uns“ (Lucas 23, 30). Zu dem Gedanken bildet die Frage: Bleib ich hier? nicht den richtigen, oder doch nicht den richtig ausgeprägten Gegensatz. Im übrigen ist jedoch alles korrekt und klar. Der erste Gewinn, den wir aus der Vergleichung des Originals mit der Bachschen Textform ziehen, ist der, daß wir angeleitet werden, den Wortsinn der letzteren zu verstehen. Diese Anleitung ist sehr erwünscht; ich bekenne, daß ich vordem den Text nahezu als Galimathias angesehen habe.

Weise überschreibt das Gedicht „Der weinende Petrus“, legt es also einer bestimmten Person in einer bestimmten Lage in den Mund. Hat sich Bach des Dichters Auffassung angeeignet? Es spricht einiges dagegen. Zunächst die Beschaffenheit

der älteren Arie, die anfänglich an dieser Stelle stand, insofern wir in ihr eine erbauliche Betrachtung des frommen Christen vor uns haben, die an die Verleugnung des Petrus angeknüpft wird; daß sie dieses ist, geht klar aus der ermahnenden Schlußzeile hervor. Die biblische Handlung mit all ihren hervortretenden Momenten zu dem Empfinden der christlichen Gemeinde sofort in unmittelbare Beziehung zu setzen, ist ja überhaupt eine Stileigenthümlichkeit der Passion; an demselben Punkte der Handlung tritt bekanntlich in der Matthäus-Passion der herrliche Bußgesang „Erbarme dich" ein. Auch fallen einige Textänderungen auf. Die Wendung: „Bei der Welt ist gar kein Rath", statt „Außen find ich keinen Rath", scheint die pietistische Anschauung des Gegensatzes wiederzuspiegeln, der zwischen der „Welt" und dem allein Friede bringenden Leben in Christo besteht, eine Anschauung, welche Petrus in jener Situation nicht haben konnte. „Weil" statt „daß" am Anfang der letzten Zeile könnte andeuten sollen, daß bei der Vorstellung von dem Fehltritt des Petrus das Bewußtsein der eigenen Sündhaftigkeit im Christen sich stärker geltend macht. Aber diese Deutungsversuche sind doch nur möglich, so lange man jede der Stellen für sich und außer dem Zusammenhange betrachtet. Zu dem Sinn des Ganzen stehen sie in Widerspruch. Grade daraus entstand zumeist die Unverständlichkeit des Textes, daß man, wie die madrigalischen Stücke in den Passionen nun einmal eingefügt und wie sie stilisirt zu werden pflegten, zunächst von der Auffassung ausgehen mußte, man habe es auch hier mit einer allgemeinen erbaulichen Betrachtung zu thun. Nimmt man dagegen die Arie als eine Aeußerung des reuigen Petrus, so beseitigt man dadurch freilich nicht einzelne unklare und ungeschickte Ausdrücke: das Ganze aber wird nunmehr voll verständlich und gewinnt einen erhöhten charakteristischen Reiz.

Es verdient Beachtung, daß der Choral, welcher der Arie folgt und den ersten Theil der Johannes-Passion abschließt, auf die Person des Petrus, seine Verleugnung und seine Reue

directen Bezug nimmt, und erst mit der fünften Zeile die Nutzanwendung auf den Christen macht. In der Johannes- wie in der Matthäus-Passion pflegen die Choräle nur auf Bibelwort zu folgen, nicht auf madrigalische Dichtung. Daß am Schluß der Johannes-Passion dem madrigalischen Chore noch ein Choralchor angefügt ist, kann nicht in Betracht kommen; es beruht auf einem alten Brauche, von dem Bach nicht abweichen wollte (J. S. Bach II, S. 359). In der Matthäus-Passion folgt nur einmal ein Choral auf ein madrigalisches Stück, merkwürdigerweise an derselben Stelle, wo es auch in der Johannes-Passion geschieht: nach Petri Verleugnung. Dort löst sich das zerknirschte Flehen der Altarie schön in die milde, trostvolle Fassung des Chorals auf. Daß Bach, wenn er schon einmal von seinem Grundsatze betreffs Einfügung der Choräle abwich, einen solchen inneren Zusammenhang und Fortgang für unerläßlich hielt, darf man als sicher annehmen. Davon war nun zwischen der älteren Arie „Zerschmettert mich, ihr Felsen und ihr Hügel" und dem Chorale „Petrus, der nicht denkt zurück" keine Spur vorhanden, und diese innere Zusammenhangslosigkeit war unzweifelhaft der Grund, warum Bach die Arie entfernte. Nicht einen Ausbruch der Verzweiflung erwartet man hier zu hören, als Petrus bitterlich weinend hinausgegangen ist, sondern den Ausdruck eines tiefen, aber in Reue schon gelösten und gelinderten Schmerzes. Diese Empfindung, welche auch das ganze Gedicht Weise's zur Darstellung zu bringen sucht, hat Bach mit der Kraft seines Genius der neuen Arie eingehaucht. Um aber bei der ausnahmsweisen Verbindung von Madrigal und Choral den psychologischen Zusammenhang möglichst eng zu machen, konnte er gar kein willkommeneres Mittel finden, als dasjenige, welches das Gedicht schon darbot: die Personification. Von der Schwäche und Reue des Petrus hat der Evangelist eben erzählt; so angekündigt tritt gleichsam Petrus selber vor uns hin; schließlich faßt der Choral sein Thun noch einmal zusammen und schließt mit einer erbaulichen Wendung und Gebet.

Die musikalische Form der Arie „Ach, mein Sinn" ist eine ganz besondere. Im Grunde finden wir die typische Dreitheiligkeit. Aber diese ist durch eine andre Formidee überkleidet, die sich am stärksten bemerkbar macht an derjenigen Stelle, wo der dritte Theil sich dem zweiten anfügt. Man könnte sagen, daß die Idee der Ciacona-Form mit der Idee der dreitheiligen Arienform hier einen Bund eingegangen ist, nur daß das Ciacona-Thema sonst sich auf vier bis acht Takte zu beschränken pflegt, und auch lieber in die Unter- oder Mittelstimmen gelegt wird. In unserer Arie wird es durch das sechzehntaktige Ritornell dargestellt: ihr Verlauf besteht eigentlich nur darin, daß dieser Abschnitt sich immer von neuem wiederholt: von Takt 17 in Fis-moll, Takt 32 in Cis-moll, Takt 52 in E-dur. Takt 63 in H-moll, Takt 74 in Fis-moll. Die Wiederholungen sind zwar nicht immer ganz vollständig und kontinuirlich, da die gleichzeitige Rücksicht auf die dreitheilige Arienform dies verbot. Aber sie fallen doch klar genug ins musikalische Bewußtsein, um hier die Vorstellung einer Empfindung hervorzurufen, die an einen einzigen Gegenstand wie festgebannt ist. Man darf wohl fragen, ob Bach auf ein solches Tonbild gekommen wäre, wenn ihm nicht die Person des Petrus vorgeschwebt hätte, in dessen Seele zur Stunde nichts andres Raum hat, als der eine schmerzliche Gedanke an seine Verleugnung Christi.

Nach all diesem werden wir über die Absicht des Componisten nicht im Zweifel sein. Freilich wird nun auch die Erwägung unabweisbar, ob das, was er beabsichtigte, mit dem Stile einer Passionsmusik vereinbar ist. Aber von einer wirklichen Dramatisirung — die allerdings in einer Kirchencomposition unstatthaft wäre — hält sich Bach doch weit genug entfernt. Ein äußeres Merkmal dafür ist schon der Umstand, daß Petrus, wenn er in der biblischen Erzählung redend eingeführt wird, Baß singt, während unsere Arie für eine Tenorstimme gesetzt ist. Gewisse dramatische Manieren, die den deutsch-protestantischen Componisten durch das italienische Oratorium vermittelt worden

waren, haben auch anderweitig in der Johannes-Passion, ja selbst in der Matthäus-Passion ihre Spuren zurück gelassen, ohne die Einheitlichkeit des Stils empfindlich zu schädigen. Im innersten Grunde bleibt man darüber doch nicht im Unklaren, daß in der Arie „Ach, mein Sinn“ hinter der Empfindungsäußerung des Petrus das Empfinden der evangelischen Gemeinde steht. Nur daß dieses in den andern madrigalischen Stücken unmittelbar, hier aber durch eine Zwischenperson vermittelt zum Ausdruck kommt, ist nicht unbedenklich. Der Standpunkt, den der Hörer sonst einnimmt, muß dieser Arie gegenüber verschoben, so zu sagen weiter zurück verlegt werden. Dadurch tritt die Arie, es ist nicht zu leugnen, um ein weniges aus dem Kreise der andern madrigalischen Stücke heraus. Aber um den Preis einer Composition von so eigenartiger Schönheit werden wir uns die kleine Störung schon gefallen lassen.



3. Umarbeitungen fremder Originale.

Es ist seit längerer Zeit bekannt, daß Bach seine Sonaten für Solo-Violine theilweise für Clavier umgearbeitet hat. Außer diesen Umarbeitungen eigner Originale finden sich unter seinen Claviercompositionen auch drei Sonaten, deren eine (D-dur) sich auffällig an Kuhnau's Stil anlehnt und deshalb von mir unter Bachs früheste Jugendwerke versetzt worden ist. Die andern beiden (A-moll und C-dur) habe ich den Compositionen der Cöthener Periode eingereiht, theils aus Gründen der Gruppirung, theils weil die hohe Meisterschaft der Technik die Entstehung in diesem Zeitraume wahrscheinlich machte, obgleich ein Theil der C-dur-Sonate noch Züge der weimarischen Schreibweise zu verrathen schien[1]). Autographe liegen nicht vor. Wir sind auf zwei Handschriften Johann Peter Kellners, ein Clavierbuch aus dem Nachlasse von Johann Ludwig Krebs und eine Handschrift unbekannten Ursprungs angewiesen, nach denen F. A. Roitzsch die Sonaten zuerst herausgegeben hat[2]). Wer mit Bachs Claviercompositionen vertraut ist, weiß, daß sie zu seinen schönsten gehören und durchweg das Gepräge des gereiften Genius tragen. Meine Entdeckung, daß sie keine Originalwerke sind, erweckt daher vielleicht einiges Bedauern.

Der Originalcomponist ist Johann Adam Reinken. Die Sonaten sind auch nicht ursprüngliche Claviermusik, sondern Violintrios nach italienischer Art. Bachs Arbeit gibt also einen

[1]) „J. S. Bach" I, S. 239 ff.; 691 ff.

[2]) Bei Peters in Leipzig, Serie I, Band 3, Nr. 1 und 2.

neuen Beleg für seine Neigung und Methode, Violincompositionen aufs Clavier zu übertragen, fremde und eigne.

Reinkens Trios sind gedruckt in seinem Hortus musicus. Obgleich von einem der in Deutschland berühmtesten Meister des 17. Jahrhunderts herrührend, scheint dieser 1688 im Selbstverlage des damals fünfundsechzigjährigen Verfassers erschienene Hortus doch nur in wenigen Exemplaren verbreitet gewesen zu sein. Heute gibt es, soweit unsere Wissenschaft reicht, nur noch ein einziges Exemplar, das Herr Professor G. R. Wagener in Marburg besitzt. Als ich den ersten Band des „Bach" schrieb, war es mir nicht zugänglich, ich lernte es erst im Sommer 1880 kennen. Der Titel ist: HORTVS MVSICVS | recentibus aliquot flosculis | SONATEN, | ALLEMANDEN, | COVRANTEN, | SARABANDEN, | et | GIQVEN, | Cum 2. Violin. Viola, et Basso | continuo, consitus | à | JOHANNE ADAMO REINCKEN | Daventriense Transisalano, | Organi Hamburgensis ad | D. Cathar. celebratissimi | Directore. Ich setze den Titel vollständig her, um Reinken von einem Vorwurfe zu befreien, der ihm seit Matthesons Zeiten angehaftet hat. Zum Beweise von Reinkens Eitelkeit führt nämlich Mattheson, der ihm immer etwas am Zeuge zu flicken wußte, an, er habe sich hier Organi Hamburgensis Directorem celebratissimum genannt („Ehrenpforte", S. 293). Wie man sieht, ist dies eine böswillig in die Welt geschickte Unwahrheit.

Das Werk ist dem holsteinischen Baron Johann Adolf von Kielmannsegge mit einer lateinischen Zueignung gewidmet. Schon seit Jahren, sagt Reinken, hätten ihn seine Gönner und Freunde getrieben, einige Instrumentalcompositionen als Beweise seiner Kunstfertigkeit zu veröffentlichen. Sie hätten dies um so eifriger gethan, als sie besorgt gewesen wären, man werde ihn der Unfähigkeit oder Trägheit beschuldigen. Er habe sich daher endlich entschlossen, allen feindseligen und unbilligen Kritikern den Mund zu stopfen, und wolle erwarten, was sie seinem Werke an eignen Leistungen entgegen zu setzen haben würden.

Der Baron Kielmannsegge aber möge diese Compositionen als ein Zeichen der Dankbarkeit für die vielen ihm unverdient erwiesenen Wohlthaten aufnehmen und als Kenner ihn gegen anderer Schmähungen schützen. In einer längeren, ebenfalls lateinischen Anrede wendet sich Reinken an das Publicum. Auch hier ist wieder viel von bösen und unwissenden Kritikern die Rede, dann aber auch von den schlechten Componisten, die ihre Stücke aus gestohlenen Lappen zusammenflickten: für sie sei angemessener die Beschäftigung mit Pflug und Karst, und man solle sie mit Schimpf aus dem lieblichen Garten der Kunst hinausjagen. Er verspricht, wenn diese Erstlinge seiner Arbeit beifällig aufgenommen würden, noch eine größere Anzahl folgen zu lassen.

Den Inhalt des Hortus bilden sechs Folgen von Ton-Stücken. Der Componist hat ihnen einen zusammenfassenden Namen nicht gegeben und numerirt sie mit fortlaufenden Zahlen ohne Rücksicht auf die verschiedenartigen Bezeichnungen der Stücke; das letzte heißt hiernach Gigue tricesima, d. i. „Gigue, im Ganzen das dreißigste Stück". Reinken hat auch nicht verlangt, daß alle Stücke einer Folge hintereinander gespielt würden. Laut Zueignungsschrift ist das Werk sowohl für die Kirche als die Kammer bestimmt. Wie man aus Corelli sieht, wurden eigentliche Tänze in der Kirche nicht gespielt. Reinken kann also nur die drei frei erfundenen Stücke im Sinn haben, die an der Spitze einer jeden Folge stehen. Diese allein sind es auch, die er zusammenfassend Sonaten nennt. Der Charakter des dritten Stückes ist eigenthümlich. Die erste Violine trägt einen cantabeln Adagio-Satz vor, an den sich ein laufendes homophones Allegro anschließt; dann wird die gesammte Partie der Violine von der Viola da gamba wiederholt. Man kann also sagen, daß das dritte Stück eigentlich aus zwei Sätzen besteht, einem Adagio und einem Allegro, die durch Wiederholung zu nachdrücklicherer Wirkung gebracht werden. Nur die vierte Folge macht in dieser Beziehung eine Ausnahme und begnügt sich mit dem bloßen Adagio.

Andererseits sieht man leicht, daß die nachfolgenden vier Tänze, obwohl sie dieselbe Tonart haben, doch der Sonate gegenüber als enger zusammengehörig gedacht sind. Sie folgen sich durchweg in der üblichen Reihenfolge der Claviersuite, nämlich: Allemande, Courante, Sarabande und Gigue. Für den italienischen Sonatencomponisten ist diese Reihenfolge kein Formgesetz, obschon auch er sie wohl kennt und gelegentlich anwendet. Auch an einer andern Erscheinung läßt es sich erkennen, daß dem Componisten die Einheit der deutschen Suitenform vorschwebte. Johann Gottfried Walther sagt, „in einer musikalischen Partie sei die Allemande gleichsam die Proposition, woraus die übrigen Suiten, als die Courante, Sarabande und Gigue als partes fließen." In der That war den deutschen, zumal den norddeutschen Suitencomponisten bis auf Bach diese Anschauung nicht fremd. Eine Nachwirkung des Verhältnisses zwischen Tanz und Nachtanz, wie wir es im 16. Jahrhundert beobachten, tritt hier zu Tage. Die Componisten entwickeln häufig die der Allemande folgenden Tänze aus demselben Stoff, oder lassen doch ihren Anfang an den Anfang der Allemande anklingen. So tritt die Suite in eine verwandtschaftliche Beziehung zur Variationenform, so wie denn auch beide häufig durch denselben Namen bezeichnet werden (Partien); es kommt auch vor, daß eine Variationen-Reihe geradezu in der Form von Allemande, Courante, Sarabande und Gigue auftritt. Die Erscheinung ist zum vollen Verständniß der deutschen Claviermusik im 17. Jahrhundert von erheblicher Bedeutung.

Bei Reinken nun ist jedesmal wenigstens die Courante durchaus eine Variation der Allemande. Dies tritt nur in der dritten Folge nicht ganz deutlich hervor, in den übrigen fünf aber desto augenscheinlicher. Ich stehe nicht an, die Umbildungskunst, die Reinken hier bezeigt, eine meisterhafte zu nennen. In den Sarabanden begnügt er sich mit Anklängen, höchstens gibt er im ersten Theil eine Variation in zusammengedrängter Form. Die Gigues erfindet er frei, verräth aber durch die überall an-

gewendete Fugenform und namentlich durch die Umkehrung des Themas im zweiten Theil den Zusammenhang mit der Claviersuite. Um es zusammenzufassen: jede der sechs Folgen des Hortus musicus erscheint als eine Verkoppelung einer Sonata da chiesa mit einer Sonata da camera, oder vielmehr einer Sonata da chiesa und einer auf Streichinstrumente übertragenen Claviersuite.

Bachs Bearbeitungen beziehen sich auf die erste und dritte Folge. Die erste (A-moll) liegt in ihrer Umgestaltung für Clavier vollständig vor. Von der zweiten (C-dur) besitzen wir nur Adagio, Fuge, Adagio und Allemande. Es ist mir wahrscheinlicher, daß der Rest verloren gegangen ist, als daß Bach mit der Allemande abgebrochen hat. Unten werde ich zeigen, daß auch aus der zweiten Folge (B-dur) ein Stück in Bachs Clavierbearbeitung vorhanden ist. Die Wiederholung im zweiten Adagio, von Reinken jedesmal der Viola da gamba zugetheilt, hat sich Bach geschenkt. Er hat so das Stück um die Hälfte verkürzt und hat auch den bei Reinken sehr bestimmt hervortretenden Gegensatz zwischen Adagio und Allegro mehr oder weniger verwischt. Indem nunmehr das Stück unmöglich als eine Zusammenziehung des dritten und vierten Sonatensatzes gelten kann und seinen abschließenden Character verloren hat, scheint Bach die ganze Folge zu einer Einheit haben zusammendrängen und den Namen „Sonate" nicht mehr nur auf die ersten drei Sätze, sondern auf das Ganze anwenden zu wollen.

Was nun Bach aus den Reinkenschen Vorlagen gemacht hat, begreift sich am leichtesten bei der Betrachtung der drei Fugen, unter denen ich die A-moll-Gigue mit verstehe. Die frei erfundene A-moll-Fuge zählt bei Reinken 50 Takte, bei Bach 85; die fugirte Gigue bei Reinken 38, bei Bach 60 Takte; die C-dur-Fuge bei Reinken 47, bei Bach 97 Takte. Diese Erweiterungen auf durchschnittlich fast das Doppelte der ursprünglichen Taktzahl sind weniger durch eine größere Zahl von Themadurchführungen, als durch Einschiebung von Zwischensätzen be-

wirkt. Reinken enthält sich der Zwischensätze gänzlich. In der A-moll-Fuge folgt Bach dem Bau des Originals bis Takt 16, dann kommt eine Episode von 3½ Takten, darauf 4 Takte Durchführung mit Anlehnung an das Original, welcher Durchführung sich eine zweite Episode von 6½ Takten anschließt. Im weiteren Verlaufe erscheint keine Durchführung mehr ohne angehängten Zwischensatz, seine Länge nimmt vielmehr gegen Ende immer mehr zu und steigt bis auf 13½ Takte. Reinkens letzte Durchführung unterdrückt Bach völlig und führt von Takt 78 aus die Sache mit Benutzung eines Thema-Motives frei zum Schlusse. Gar nicht mit dem Original zu vergleichen ist der melodische und rhythmische Reichthum, den Bach in den Contrapunkten entfaltet; hier ist Reinkens skizzenhafte Vorzeichnung überhaupt kaum mehr erkennbar geblieben. Dagegen hat Bach wieder an der ursprünglichen modulatorischen Ordnung der Themabeantwortungen festgehalten, nur daß er häufig andere Lagen wählt, gelegentlich sich auf zweistimmigen Satz beschränkt, wo Reinken mit allen drei Stimmen arbeitet, dann wieder in den Harmonienfolgen weiter und energischer ausgreift. Einzig in Takt 71 ermöglicht er sich durch Eintauschung des Führers gegen den Gefährten eine Aenderung der Modulation und kommt mit sehr schöner, auf den Schluß vorbereitender Wirkung in die Unterdominante. Die Schlußpartie selbst gestaltet er durch Einführung der Vierstimmigkeit breiter und prächtiger strömend. Außerdem treten im Gegensatz zu Reinken überall große Gruppen der Entwickelung klar hervor und ist Licht und Schatten mit bewunderungswürdiger Gestaltungskraft in dem ganzen Gemälde vertheilt. Vergleicht man Original und Umgestaltung im Ganzen, so ist jenes die Knospe, diese die herrlich entfaltete Blüthe. Dasselbe gilt von der fugirten Gigue, und auch deren Thema ist durch eine ganz kleine Aenderung wesentlich verbessert. Anderes ist von der C-dur-Fuge zu sagen; hier hat sich Bach von Reinken noch viel entschiedener befreit, seiner Bearbeitung ist kaum mehr mit dem Original gemeinsam geblieben, als das

Thema. Ich habe aus Albinoni's Violin-Sonaten Op. 1 zwei Fugensätze ans Licht gezogen, die Bach für Clavier umgearbeitet hat. Sie können als Seitenstücke zu den Reinkenschen dienen. Die H-moll-Fuge steht in einem ähnlichen Verhältniß zum Original, wie hier die Fuge aus A-moll, während die A-dur-Fuge dort hier der aus C-dur entspricht. Auch eine Corellische Violin-Fuge hat Bach mit gleicher Freiheit zu einer Orgel-Fuge benutzt [1]). Alles, was von der Meisterschaft der Umarbeitungen Albinonischer und Corellischer Originale Rühmendes gesagt worden ist, gilt auch für die Bearbeitungen der Reinkenschen Fugen. Sie stehen mit jenen mindestens auf gleicher Höhe.

Was die frei erfundenen Adagios und die Tänze der beiden Reinkenschen Folgen betrifft, so hat sich hier Bach mehr nur darauf beschränkt, die Mittelstimmen und Bässe reicher und lebendiger zu machen, und in den Adagios die einfache Reinkensche Oberstimme phantastisch in einer Weise zu umspielen, die an das Gekräusel italienischer Adagios für Solo-Violine erinnert. Es sind aber auch auf diese Weise ganz neue Stücke entstanden. Da der Hortus musicus jetzt durch J. C. M. van Riemsdijk in Utrecht neu herausgegeben ist, so glaube ich den Leser einladen zu sollen, die genußreiche Vergleichung zwischen Urbild und Umbildung selbst anzustellen.

Ich sagte oben, daß Bach auch aus der zweiten Folge des Hortus musicus ein Stück für Clavier umgeschaffen habe. Hiermit verhält es sich so. F. A. Roitzsch in Leipzig besaß in einer Handschrift Kellners eine Fuge:



die zwar keinen Autornamen trägt, aber nicht nur mir allein immer in hohem Grade bachisch erschienen ist. Dörffel hat sie

[1]) „Bach" I, S. 424 ff. und Notenbeilage 2, S. 422 f.

im Thematischen Verzeichniß der Instrumentalwerke Bachs (Leipzig, Peters 1867) unter den zweifelhaften Werken im Anhang I aufgeführt, Roitzsch im Supplementbande der Clavierwerke Bachs unter Nr. XIV im Jahre 1880 herausgegeben. Das Original dieser Fuge nun findet sich als zweiter Satz in der zweiten Reinkenschen Folge. Es zählt dort 50 Takte, während die Bearbeitung deren 95 hat. Vergleicht man diese mit den erwiesen bachischen Bearbeitungen Reinkenscher Stücke, so kann kein Zweifel bleiben, daß auch sie von Bach herrührt. Sie ist eben so frei gehalten, wie die der C-dur-Fuge, ja noch freier, da Bach auch den dritten und vierten Takt des Themas claviermäßig umgeändert hat. An Schönheit steht sie ihr ebenfalls nicht nach[1]).

Wann hat Bach diese Umgestaltungen vorgenommen? Er kannte und verehrte Reinken seit seiner frühen Jugend. Jugendwerke sind nun freilich diese bewundernswerthen Arbeiten sicher nicht; der Gedanke, sie könnten noch in Arnstadt geschrieben sein, muß ganz ausgeschlossen bleiben. In der mittleren weimarischen Zeit wäre ihre Entstehung denkbar, um so mehr, als Bach sich hier viel mit italienischer Kammermusik beschäftigte und Reinken im Hortus ja zum Theil wenigstens eine italienische Miene aufsetzt. Auch die Bearbeitungen Albinonischer und Corellischer Fugen mußten in die weimarische Zeit verwiesen werden. Jedoch die reifste derselben, die Albinoni-Fuge in H-moll, der die Reinken-Fugen in dieser Beziehung ganz ebenbürtig sind, verdankt ihre bekannte Gestalt einer späteren Ueberarbeitung. In der ersten Gestalt ist sie um vieles mangelhafter; in derselben Zeit mit dieser ersten Bearbeitung des Albinonischen Originals können die Reinken-Fugen nicht wohl entstanden sein. Man

[1]) Uebrigens enthält der erwähnte Supplementband gewiß viele Stücke, die nicht von Bach stammen. Von einem kann ich es sofort nachweisen: Nr. XII „Fantasia“ ist eine Composition Heinichens und steht in dessen großer Generalbaßlehre S. 885 ff. Ich habe auch im „Bach“ I, S. 654, Anmerk. 26 darauf hingewiesen, daß das Stück fälschlich unter Bachs Namen vorkomme.

kommt also doch wieder auf die Cöthener Periode. 1720 hatte Bach die berühmte Begegnung mit Reinken in Hamburg. Es sind unverkennbare Anzeichen vorhanden, daß er es bei dieser Gelegenheit darauf anlegte, gerade auf demjenigen Gebiete der Orgelkunst seine Stärke zu zeigen, auf dem die norddeutschen Meister vor anderen groß waren, und — was damit zusammenhängt — sich besonders das Wohlgefallen Reinkens zu erwerben. Wie man weiß, ist ihm dies vollständig gelungen: der alte Meister war voller Anerkennung und ließ sich sogar in einen intimeren persönlichen Verkehr mit Bach ein. Daß namentlich das berühmte G-moll-Präludium nebst Fuge der Hamburger Reise sein Dasein verdankt, habe ich zu beweisen gesucht[1]). Reinkens Hortus musicus bietet für diese Annahme noch eine erwünschte Stütze. Das Thema der Bachschen Fuge lautet:



In der fünften Folge des Hortus findet sich eine Fuge über folgendes Thema:



[1]) Ausgabe der Bach-Gesellschaft XV, S. 177 und „Bach" I, S. 635 f.

[2]) Mattheson, der die Bekanntschaft mit der Fuge in Hamburger Kreisen voraussetzt, citirt das Thema etwas anders. Es bleibt dahin gestellt, ob er sich nicht genau erinnerte, oder ob Bach ursprünglich wirklich anders gespielt hat.

Die Aehnlichkeit ist unverkennbar und wenn man die andern Beziehungen Bachs zum Hortus musicus kennt, kann man an einer Beeinflussung des jüngeren Themas durch das ältere wohl nicht zweifeln. Ich glaube daher, daß die Clavierbearbeitungen Reinkenscher Originale mit der Hamburger Reise 1720 zusammenhängen und ungefähr in dieser Zeit entstanden sind.





4. Der Tractat über den Generalbaß und F. Niedts „Musikalische Handleitung".

Aus dem Nachlasse Johann Peter Kellners ist ein von Sebastian Bach verfaßter Tractat über den Generalbaß vom Jahre 1738 auf uns gekommen, den ich „Bach" II, S. 913—950 vollständig habe abdrucken lassen. Es sind eigentlich zwei Tractate: eine sehr geschickt in wenige Regeln zusammengedrängte Anleitung für Anfänger und eine weitläufigere Abhandlung für den „gründlichen Unterricht". Wie ich bald nach dem Druck bemerkte, ist ein Theil der letzteren (S. 915—924) nicht ganz Original. Bach hat für ihn die ersten neun Capitel von Friedrich Erhardt Niedts „Musikalischer Handleitung. Erster Theil. Hamburg, 1700" zur Grundlage genommen. Der Werth der Abhandlung für die Beurtheilung Bachs wird hierdurch nicht vermindert, ausgenommen, daß einige stilistische Wendungen den Reiz der Ursprünglichkeit verlieren. Dagegen erregt sie nun nach zwei Seiten hin ein neues Interesse. Zunächst wird offenbar, daß Bach dem Niedtschen Lehrbuch einen besonderen Werth beigelegt haben muß, wenn er es 38 Jahre nach seinem ersten Erscheinen noch in solcher Weise berücksichtigte. Vielleicht ist hier eine auf Jugendeindrücken beruhende Vorliebe mit im Spiel gewesen. Im Jahre 1700 kam Bach nach Lüneburg; von dort aus lernte er Hamburg und dessen Musikwesen kennen. Da Niedts Buch 1700 in Hamburg erschienen ist und als das erste populäre Werk derart ein gewisses Aufsehen machte (eine zweite Ausgabe erschien 1710), so könnte Bach während seiner Lüneburger Zeit

(1700—1703) darauf gestoßen sein und es für die eigene Ausbildung verwerthet haben. Merkwürdiger noch ist die Art, wie Bach den Niedt für seine Lehrzwecke benutzt hat. Er hat abgeändert, gekürzt, zugesetzt, zum Theil auch den Lehrstoff anders gruppirt. Er hat hierdurch zugleich eine Kritik an seinem Vorgänger geübt. Man muß also schließen, daß alles, was er aus Niedt entlehnt hat, seiner vollen Ueberzeugung entsprach, und daß andererseits die Stellen, an denen er von ihm abweicht, Dinge berühren, die ihm von einer gewissen Wichtigkeit erschienen.

Im Allgemeinen bemerkt man, daß Bach gegenüber der Niedtschen Redseligkeit überall eine knappe Fassung angestrebt hat. Gleich die Ueberschriften der ersten beiden Capitel zeigen dies. Sachliche Aenderungen sind in diesen Capiteln wenige. Am Schluß des ersten sagt Niedt: „Doch heutiges Tages pausiret auch dieser Baß öfters, sonderlich in Opern und in künstlich gesetzten weltlichen Sachen, und möchte auch ein jedweder Violon-Baß die Benennung eines Bassi continui haben, scheint also der Nahme, General-Baß, allhie bequemer zu seyn.“ Bach gibt den Grundgedanken auch, aber in so zusammengedrängter Form, daß er fast undeutlich wird; daß ihm die Hervorhebung der Opern und künstlichen „weltlichen“ Sachen nicht zweckdienlich erschien, ist bezeichnend. Er lehrt einfach: „in künstlich gesetzten Sachen“. Das zweite Capitel erfordert bei Niedt drittehalb Seiten in Kleinquerquart; bei Bach besteht es nur aus wenigen Zeilen. Von einer Erklärung der Consonanzen und Dissonanzen hat er ganz abgesehen, wahrscheinlich, weil er in dem „kurzen Unterricht“ vom General-Baß schon das Nöthige gesagt zu haben glaubte. Als sachlicher Kern bleibt nun nicht viel mehr, als die in ihrer handwerksmäßigen Einfachheit bezeichnende Erklärung: die linke Hand spielt die vorgeschriebenen Noten, die rechte greift Con- und Dissonanzen dazu. Was folgt, hat an zwei verschiedenen Stellen des Niedt seine Anlehnungs-Punkte. Immer bleibt es merkwürdig, daß Bach, der fast den ganzen sachlichen Inhalt des Capitels überging, auf dieses

Raisonnement nicht verzichten wollte. Die breite Salbaderei Niedts konnte ihm aber nicht passen. Er hat, was hier gesagt werden sollte, mit einer so grimmigen Kürze gesagt, daß das Ganze doch das Gepräge seines Geistes trägt.

Im dritten Capitel hat Bach den C-Schlüssel auf der zweiten, den F-Schlüssel auf der dritten und fünften Linie unberücksichtigt gelassen.

Nun werden die Abweichungen bedeutsamer. Im Capitel vom Takt hält sich Bach mit der Erklärung der Taktarten nicht auf und meint in Uebereinstimmung mit Niedt, wer den Generalbaß lernen wolle, müsse die Taktunterschiede schon kennen. Dann setzt er aus eigener Bewegung hinzu: „Denn niemand wird einem sogleich den Takt wissen beizubringen.“ In diesen Worten glaube ich einen Widerschein persönlicher Erlebnisse zu erkennen. Zur Erläuterung der Sache tragen sie nichts bei. Aber in die Jahre 1736—1738 fiel Bachs Streit mit dem Rector Ernesti. In ihm handelte es sich um die Fähigkeit oder Unfähigkeit des Schülers Krause zum Dirigenten. Bach behauptete, Krause könne, obgleich er sich in den unteren Präfecturen schon eine Zeit lang geübt hatte, noch nicht Vierviertel- und Dreiviertel-Takt auseinanderhalten. Weiter wird die Bezeichnung 2 für den Allabreve-Takt von Niedt und Bach gemeinsam als eine französische hingestellt Bach fügt aber noch hinzu, daß in der Anwendung jener Bezeichnung die Deutschen es den Franzosen nachthäten. Mit diesem Zusatze zielt er auf sich selbst. In der Rathswahlmusik vom 27. August 1731 („Wir danken Dir, Gott“ B.-G. V.[1] Nr. 29) hat er die Bezeichnung angewandt, also, wie man aus Obigem sieht, in bewußter Nachahmung der Franzosen.

Die beiden ersten Sätze des fünften Capitels (Vom Dreiklang) sehen sich bei Niedt und Bach äußerlich ziemlich gleich. Im Sinne sind sie wesentlich verschieden. Niedt sagt im zweiten Satze: „Ich bin versichert, wann ein Lehrbegieriger sich dieses woll einbildet, er schon ein groß Theil der gantzen Kunst be-

griffen habe.“ Das Wort „dieses“ kann sich nur auf die folgenden Auseinandersetzungen über den Dreiklang beziehen. Die „Kunst“ ist ihm die Kunst des Generalbaß-Spielens. Bach sagt „solchen“ statt „dieses“. Er meint also den Generalbaß, und unter der „Kunst“ versteht er die Composition. Daß „solchen“ nicht ein Schreibfehler ist für „solches“, geht auch aus der Form des ganzen Satzes hervor, welcher in der ihm von Bach widerfahrenen Umgestaltung einen beiläufig eingeführten allgemeinen Gedanken deutlich genug anzeigt. Das Notenbeispiel mit Dur- und Moll-Dreiklängen ist vom Schreiber des Bachschen Tractats fehlerhaft aufgezeichnet, wie ich auch im Drucke angemerkt habe. Niedts Beispiel sieht so aus:

„Und so weiter durch alle Thone.“ Man sieht, er folgt bei Aufzählung der Dreiklänge der C-dur-Scala, und läßt hinter dem Dreiklang einer jeden Stufe durch Anwendung von Versetzungszeichen den entsprechenden Dur- oder Moll-Dreiklang der nämlichen Stufe entstehen. Hiernach läßt sich das Bachsche Beispiel leicht corrigiren:

Der Schreiber hatte einmal ein ♯ vergessen, und die Stellung der letzten Dreiklänge vertauscht. Nur, was soll der Es-dur-Dreiklang an fünfter Stelle? Ich habe ihn im Druck für ungehörig erklärt, und nach Maßgabe der diatonischen Leiter ist er das auch. Trotzdem ist es unwahrscheinlich, daß er in Folge eines bloßen Schreibfehlers entstanden sein könnte. Sein Erscheinen läßt sich wohl noch anders erklären. Heutzutage ist es das Nächstliegende, die Grunddreiklänge der verschiedenen Tonarten nach der Norm des Quintencirkels aufzuzählen. Die von

Riedt und Bach befolgte Methode zeigt, wie am Anfang des 18. Jahrhunderts selbst der Lehre derjenigen, die sich übrigens von den Anschauungen des 16. Jahrhunderts freigemacht hatten, zum Theil immer noch die Octavengattungen zu Grunde lagen. Nun waren die Töne b und es auch den alten Diatonikern als Fa fictum etwas Geläufiges. Wenn man in die Reihe der über den Stufen der C-dur-Scala construirten Dur-Dreiklänge noch diejenigen über b und es einschob, so hatte man alle Dur-Dreiklänge demonstrirt mit Ausnahme derjenigen über cis, fis und gis und der enharmonischen Verwechselungen derselben. Diese letzten drei hatten aber damals für den Schüler geringe Bedeutung, weil die entsprechenden Tonarten nur selten angewendet wurden. J. G. Walther verfährt in der That so. Er macht im Jahre 1708 dem weimarischen Prinzen Johann Ernst die Dur-Dreiklänge durch diese Tabelle anschaulich,



und fügt dann außer der Reihe noch die Dreiklänge über cis, fis und gis hinzu. Der eingeschaltete Es-dur-Dreiklang in Bachs Notenbeispiel scheint mir zu verrathen, daß er eben so zu Werke gegangen ist. Er hätte freilich folgerichtigerweise dann auch den Es-moll-Dreiklang hinzufügen müssen. Indessen, wenn er dies nicht that, konnte er denken, daß der Schüler doch einstweilen nicht in die Lage kommen werde, ihn practisch zu verwerthen. — Den Rest des Riedtschen Capitels hat Bach sehr verkürzt. Mit der Erörterung über die metaphysische Bedeutung des Dreiklanges hat er seine Schüler ganz verschont, und die unterschiedenen drei Arten von Dreiklängen (Trias simplex, aucta und diffusa) auf zwei eingeschränkt. Die Confusion Riedts, der zur Trias diffusa Dinge vorbringt, die zur Trias aucta gehören, war er jedenfalls nicht gesonnen mitzumachen. Warum er aber über die zerstreute Lage des Dreiklangs ganz

schweigt, ist nicht verständlich, da gerade für das Generalbaß-Spiel dieser Gegenstand doch von Wichtigkeit war.

Folgt Capitel 6: „Etliche allgemeine Regeln beym Spielen des Generalbasses zu observiren." So Niedt.

Bach schreibt: „Etliche Regeln wie man den Generalbaß durchgehends mit 4 Stimmen spielen soll." Die Betonung der Vierstimmigkeit ist um so auffallender, als die nachfolgenden Regeln noch gar nichts enthalten, was dem Schüler die Frage der Stimmenzahl nahe legte. Man sieht aber daraus, ein wie großes Gewicht Bach gerade diesem Punkte beimaß. Es war eine natürliche Folge seiner Methode des Compositions-Unterrichts, den er eben mit dem Generalbaß begann. Die Erlaubniß, mit der Stimmenzahl zu wechseln, würden die Schüler dahin ausgebeutet haben, daß sie sich über schwierige Stellen, bei denen sie mit der Vierstimmigkeit nicht fort konnten, durch Anwendung der Dreistimmigkeit hinweg geholfen hätten. Gerbers Tonsatz zu der Albinonischen Sonate beweist, wie streng Bach an der Vierstimmigkeit festhielt. Auch Kirnberger bezeugt durch That und Wort, daß dem so war. Von den neun Regeln des Niedt hat Bach nur die 1. 4. 5. 6. und 9. beibehalten und zwar ohne wesentliche Aenderungen. Die anderen hat er unterdrückt, weil sie zu seiner Forderung, allzeit vierstimmig zu spielen, nicht paßten. Bei Regel 3, 7 und 8 wenigstens ist dies ohne Weiteres klar. Regel 2 enthält das Verbot, mit der rechten Hand höher als bis e'', höchstens f'' zu gehen, und tiefer als a und g. Daß Bach diesen allgemein gültigen Grundsatz auch seinerseits ungefähr anerkannte, sieht man aus Gerbers Generalbaßstimme zur Albinonischen Sonate, die g'' nicht übersteigt. Er hat aber vielleicht für zweckdienlich gehalten, seinen Schülern anfänglich nicht auch noch diesen Zwang aufzuerlegen.

Am Anfang des achten Capitels ist die von Niedt in Erinnerung gerufene Regel abermals ausgemerzt. Nachdem von den verschiedenen Lagen eines Accords über unverändertem Baßton gehandelt ist, bringt Niedt eine Auseinandersetzung über

die Variirung einer accordmäßigen Generalbaß-Begleitung durch gebrochene Harmonien. Weil dies gar nicht zur Sache gehört, hat Bach es übergangen.

Die gründlichste Umgestaltung haben Capitel 8 und 9 erlitten, in denen vom bezifferten Generalbaß im Besonderen gehandelt wird. Hier ist fast kein Stein auf dem andern geblieben. Niedt hat die gegebenen Regeln im zweiten Theil seiner „Handleitung" wiederholt. Indem Mattheson 1720 davon eine neue Auflage veranstaltete und sie mit eigenen Anmerkungen versah, sind wir in den Stand gesetzt, die von Bach und Mattheson über diese Regeln gehegten Ansichten mit einander vergleichen zu können.

Niedt stellt als erste Regel auf: „Wo ein ♯ vor einer Noten stehet, so wird alle Zeit die Sexta und Tertia zur selbigen Noten geschlagen, wann auch gleich die Sexta nicht ausdrücklich darüber gesetzet wäre." Mattheson bemerkt: „Dieses Gebot haben auch schon andere gegeben, und ist so einfältig als falsch. Es gehöret auch gantz und gar nicht zu den Reguln eines beziеferten Basses; sondern vielmehr zu den Praeceptis von unbeziеferten Bässen (dafern einige davon zu geben). Denn wenn die Bässe beziefert sind, siehet ein jeder wo die Sexta sein soll, sind sie aber nicht beziefert, will es diese Regul nicht thun." Bach hat die Regel einfach gestrichen, da er sicherlich Matthesons Ansicht theilte. Gleiche Bewandtniß hat es mit der fünften Regel, die Bach ausläßt und Mattheson mit Motivirung verwirft. Ferner ist die sechste Regel unterdrückt: „daß man auch Stücke in Moll stets mit der Dur-Terz schießen solle; so lange kein königlicher Befehl da ist," sagt Mattheson, „will zu unseren Zeiten niemand weiter davon etwas wissen, als daß es auf den Orgeln so Herkommens ist, und in etlichen Kirchenstücken noch beobachtet wird." Den übrigen Stoff hat Bach so geordnet:

Bach	Niedt
Regel 1	Regel 3
„ 2	„ 4

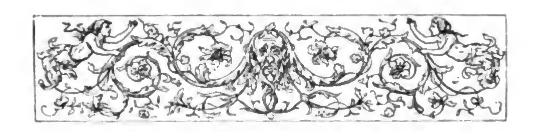
Bach	Riedt
Regel 3	Regel 2
„ 4	„ 11 (zweite Hälfte)
„ 5	„ 11 (erste Hälfte)
„ 6	„ 9 und 7
„ 7	„ 10
„ 8	„ 12, 7 und 8.

Dazu hat er eigene Notenbeispiele gebildet und im Text manches geändert. Beim Sextaccord verbietet Riedt die Octav und gestattet nur die Terz (Regel 2; „Sexta“, wie dort zu lesen, ist Schreib- oder Druckfehler für „Tertia“), Bach sagt: Zur Sexta „wird entweder die Terz oder Sext verdoppelt, bisweilen die Octav darzugenommen, zumahl wenn immediate eine Note folgt und mit $^{8}_{6}$ bezeichnet ist.“ Mattheson übereinstimmend, nur etwas allgemeiner (S. 60, Anmerkung 1): „Es ist nicht ohne, daß mit den Octaven behutsam umzugehen sei; allein, daß man sie deswegen bey der Sexta gar auslassen soll, ist zu viel geredet.“ Riedt selbst hat übrigens eingesehen, daß seine Regel zu streng sei (s. S. 75). Mit der Forderung durchgängiger Vierstimmigkeit ist sie unvereinbar. Bach hat demgemäß auch seine vierte Regel ganz anders gefaßt, wo er überdies die Verdoppelung der Sexte erlaubt. In der siebenten Regel ist Bach bestimmter und vollständiger, als sein Vorgänger, und Riedts achte Regel schränkt er ein; er wünschte offenbar, daß seine Schüler es sich bei Durchgangsnoten im Basse nicht allzuleicht machen sollten.

Im neunten Capitel hat Bach Riedts dritte und vierte Regel gestrichen, da sie ihm theils Falsches, theils nichts Neues enthalten mußten. Auch hier ist Mattheson einer Ansicht mit ihm (S. 65 f., Anmerkung p). Die erste und zweite Regel hat er zu Gunsten der Vierstimmigkeit vervollständigt.



Rinaldo von Capua und seine Oper „Die Zigeunerin“.



Als Burney sich im September und October 1770 in Rom aufhielt, lernte er Rinaldo von Capua kennen und verkehrte häufiger mit ihm. Was man bis jetzt über diesen Meister aus der neapolitanischen Schule Näheres gewußt hat, wird fast allein den Mittheilungen Burney's verdankt. Jedenfalls müssen diese als die zuverlässigsten gelten, da sie sich auf persönliche Erfahrungen und Erlebnisse gründen. Ich fasse sie mit Einbeziehung dessen, was La Borde[1]) und Fétis berichten, hier kurz zusammen; was wegen der Richtigkeit Bedenken erregt, bleibe vorläufig bei Seite.

Rinaldo war der natürliche Sohn eines vornehmen Italieners, dessen Namen man nicht kennt. Er selbst nannte sich nach seiner Vaterstadt, wie solches viele italienische Componisten vor ihm gethan haben. Sehr begabt für die Musik, trieb er sie anfänglich nur zum Vergnügen, und erst nachdem das väterliche Erbe verzehrt war, als Beruf. Gewisse Mängel des Satzes, die man ihm vorwarf, mögen in seiner Erziehung als Dilettant begründet liegen. Seine Compositionen waren zeitweilig das Entzücken Europas; als Burney ihn kennen lernte, sah er sich durch jüngere Talente in den Hintergrund gedrängt. Doch hatte er, obschon in höherem Alter stehend, im Winter 1769/70 noch ein

[1]) Essai sur la musique ancienne et moderne. Tome troisième. Paris. 1780. p. 177.

Intermezzo in Rom mit Beifall zur Aufführung gebracht. Hernach hat man ihn ganz vergessen und weiß auch nicht, wann er gestorben ist. Sein Leben ist lang gewesen und reich an Wechsel zwischen Glück und Unglück. Durch die schwankende Gunst des Publikums gewitzigt, hatte er Bedacht genommen, seine besten Werke zu sammeln, um sie zur Hand zu haben, wenn sich Gelegenheit böte, sie zu verwerthen. Als diese Gelegenheit kam, mußte er gewahr werden, daß ein ungerathener Sohn sich die Schätze heimlich angeeignet und als Makulatur verkauft hatte. Verbittert und skeptisch sah er in alten Tagen dem Musiktreiben jüngerer Geschlechter zu [1]).

Dem Leichtsinn des Sohnes werden wir es großentheils zuzuschreiben haben, daß die Compositionen Rinaldo's fast aus der Welt verschwunden zu sein scheinen. In Italien selbst dürfte so gut wie gar nichts mehr von ihnen zu finden sein: Nachforschungen, die auf mein Ersuchen in allen bedeutenden Bibliotheken Mittel- und Nord-Italiens von jüngeren deutschen Gelehrten angestellt worden sind, haben nicht das geringste Ergebniß gehabt; nur daß das Liceo musicale zu Bologna einige Textbücher aufbewahrt. Drei Partituren, welche der Padre Martini besaß, sind ebenfalls verloren gegangen. Francesco Florimo, der emsige Geschichtschreiber der neapolitanischen Tonschule, zu deren glänzenden Talenten Rinaldo gerechnet werden muß, kennt ihn nicht einmal dem Namen nach [2]). Was ich außerhalb Italiens gefunden habe, sind mit einer einzigen Ausnahme Bruchstücke. Es kann daher meine Absicht nicht sein, ein vollständiges Bild des Künstlers zu entwerfen. Hierzu fehlen die nothwendigsten Voraussetzungen. Ich habe es vorzugsweise auf eine einzelne Oper Rinaldo's abgesehen, vermag indessen

[1]) Burney, The present State of Music in France and Italy. London 1771. S. 283 ff. — Burney, A general History of Music. Vol. IV. London 1789. S. 558 f.

[2]) Florimo, Cenno storico sulla Scuola musicale di Napoli, 1869. 1871. 2 Bde. — La Scuola musicale di Napoli e i suoi Conservatorii. Napoli 1880—1882. 4. Bde.

doch auch über sein Schaffen im allgemeinen manches Neue zu sagen.

I.

Fétis gibt 1715 als das Geburtsjahr Rinaldo's an; Rudhart[1]) setzt es „um 1706"; beide ohne Angabe der Quelle. Nach Fétis war er 15 Jahre alt, als er, in Venedig, seine erste Oper aufführte. Nach Burney schrieb er seine erste Oper in Wien und war 17 Jahre alt. Die Angabe des ersteren, der sich überhaupt über Rinaldo schlecht unterrichtet zeigt, mag hier auf sich beruhen. Aber auch Burney muß sich geirrt haben. Wir besitzen ein allem Anscheine nach lückenloses Verzeichniß der am kaiserlichen Hofe zu Wien zwischen den Jahren 1631 und 1740 gegebenen Opern[2]). Unter ihnen findet sich keine von Rinaldo, auch wird auf der Wiener Hofbibliothek keines seiner Werke aufbewahrt. Hinter das Jahr 1740 kann die Aufführung des Erstlingswerkes nicht fallen, denn mindestens seit 1737 war er in Italien schon ein berühmter Mann. Eben dieses Jahr führt auch Burney an als Markstein für den Beginn von Rinaldo's ruhmvoller Laufbahn. Welches Werk an diesen Markstein gehört, hat er unterlassen zu sagen. Es ist aber der von Burney gleichwohl erwähnte Ciro riconosciuto, eine Opera seria des Metastasio, die dieser in Wien zum 28. August 1736, dem Geburtstage der Kaiserin, gedichtet und Caldara in Musik gesetzt hatte. Rinaldo brachte die Dichtung mit seiner neuen Musik 1737 im Teatro Tordinona zu Rom zur Aufführung; Domenico Ricci sang die Partie des Ciro. Dies ergibt sich aus einem um 1739 in Italien entstandenen Sammelbande handschriftlicher Opernarien, der in meinem Besitz ist. Von den zwei Arien Rinaldo's, die er enthält, gehört eine in den Ciro riconosciuto. Name der

[1]) Geschichte der Oper am Hofe zu München. Freising, Datterer 1865. S. 133.

[2]) v. Köchel, Johann Josef Fux. Wien, Hölder. 1872. S. 485 ff.

Oper und des Dichters stehen zwar nicht dabei, ließen sich aber ohne Schwierigkeit feststellen. In der zehnten Scene des zweiten Aktes hält die leidenschaftliche Mandane den ihr arglos und voll Kindesliebe entgegenkommenden Ciro für einen Betrüger und für den Mörder ihres vermeintlichen Sohnes, sucht sich aber zu verstellen, um ihn desto sicherer ins Verderben zu bringen. Ciro folgt ihrer Aufforderung, sich zu entfernen: Parto; non ti sdegnar, Si, madre mia, da te Gli affetti a moderar Quest' alma impara[1]). Verwunderung, Unruhe und eine gewisse jugendliche Hingabe sind gut in diesem Stück ausgedrückt und verrathen eine entschiedene Begabung für musikalisch-dramatische Charakterzeichnung. Die Arie ist aber auch das Einzige, was, soviel ich weiß, von der Musik Rinaldo's erhalten blieb, einstweilen also seine älteste Composition überhaupt. In den sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts war in Deutschland noch eine andere Arie aus derselben Oper begehrt. Die Vertraute der Mandane ist Arpalice. Sie wird in der 2. Scene des 1. Aktes von jener dem ersehnten Sohne entgegen geschickt, um ihm alles zu sagen, was das Mutterherz erfüllt. „Basta così; t'intendo: Già ti spiegasti appieno;“ beginnt Arpalice ihre Arie, indem sie sich anheischig macht zu gehen. Die Arie ist jetzt verloren gegangen[2]).

Ich darf eine Vermuthung wagen. Burney läßt den Rinaldo seine erste Oper in Wien schreiben. Hat er sich hierin geirrt, so scheinen doch nahe Beziehungen Rinaldo's zu Wien bestanden zu haben. Wenn er seinen Ciro schon zum Carneval 1737 in Rom zur Aufführung gebracht, die erste Aufführung

---

[1]) Metastasio, Opere. In Napoli, presso i Fratelli de Bonis. 1781. T. V, p. 133.

[2]) In Breitkopfs Verzeichniß handschriftlicher Musikalien von Neujahr 1764, S. 23 wird diese Arie zum Preise von 8 Groschen zum Verkauf angeboten. Ebenda steht noch die Arie „Pallido e mesto involto“, und S. 26 ein Duett für zwei Soprane: „Non pensar, idolo mio“ verzeichnet. In welche Opern Rinaldo's diese beiden letzteren Stücke gehören, weiß ich nicht.

in Wien mit Caldara's Musik aber erst am 28. August 1736 stattgefunden hat, so muß Rinaldo wohl unmittelbar nachher in den Besitz des Libretto gekommen sein, und dies war ohne persönliche Verbindungen kaum möglich. Burney hat also vielleicht die mündliche Erzählung Rinaldo's mißverstanden, der gesagt haben mag, zu der ersten Oper, mit der er in Rom großen Erfolg errungen habe, sei von ihm ein Text aus Wien benutzt worden. Wenn Rinaldo 1745 in Rom zur Feier der Erwählung Franz I. zum deutschen Kaiser und zugleich als Huldigung für Maria Theresia ein Componimento drammatico verfaßte, so deutet dieses ebenfalls auf ein näheres Verhältniß Rinaldos zu dem Wiener Hofe hin[1]).

Fétis weiß im Ganzen nur sechs Opern Rinaldo's anzuführen; Ciro riconosciuto befindet sich nicht unter ihnen. Ich kann deren 21 nachweisen. Zwei von ihnen fallen in das Jahr 1739: Vologeso und Farnace. Seit Apostolo Zeno im Jahre 1700 die Oper Lucio Vero gedichtet hatte, war der ihr zu Grunde gelegte Stoff zu einem Lieblingsgegenstande der Opera seria geworden. Nicht nur Zeno's Originaldichtung wurde viele Male componirt[2]), sondern auch Ueberarbeitungen derselben, die sich als solche äußerlich dadurch kennzeichnen, daß sie nicht den Namen Lucio Vero, sondern Vologeso tragen. Jommelli's berühmter Vologeso, der 1766 zum Geburtstage des Herzogs Karl von Würtemberg in Stuttgart zum ersten Male aufgeführt wurde, und den Heinse in „Hildegard von Hohenthal" begeistert kritisirt, beruht auf einer solchen Ueberarbeitung. Diese aber geht wieder auf eine andere Ueberarbeitung zurück,

[1]) Das Libretto ist im Liceo musicale zu Bologna (Componimento Drammatico da cantarsi per l'elezione dell' Augustissimo Francesco I. Imperator de' Romani e per solennizare il glorioso nome della Sacra Cesarea Maestà della Regina d'Ungheria e Boemia. D'ordine dell' Eminentissimo e Reverendissimo Principe il Signor Cardinale Aless. Albani. Roma, 1745).

[2]) Poesie drammatiche di Apostolo Zeno. Tomo secondo. In Orleans (Couret de Villeneuve) 1785. p. 59.

die Rinaldo benutzte[1]). Rinaldo's Oper wurde im Carneval 1739 zu Rom im Teatro a Torre Argentina aufgeführt. Eine Arie daraus findet sich in meinem schon erwähnten Sammelbande; sie trägt die Beischrift: Argentina 1739. Berenice, und beginnt mit den Worten:

Dal sen del caro sposo
Richiamerò il mio core.

Da mir das vollständige Textbuch nicht vorliegt — es befindet sich im Liceo musicale zu Bologna und ist nebst anderen von Herrn Emil Vogel in Leipzig 1885 daselbst für mich bibliographisch aufgenommen worden — so kann ich nicht ganz sicher sagen, an welcher Stelle der Handlung Berenice die Arie singt. Das Jommelli'sche Textbuch weicht, wenn nicht in den Situationen, so doch in den Worten der Arien nicht selten ab, und so auch hier. Wahrscheinlich aber ist es, daß die Arie in der vierten Scene des zweiten Aktes ihre Stätte hat. Lucio Vero droht der Berenice, den Vologeso sofort tödten zu lassen, wenn sie ihm ihre Liebe verweigere. Zwischen dem Wunsche, den Gatten zu retten, und dem Abscheu vor einem Treubruch schwankt sie qualvoll hin und her. Dieser Zustand ist sowohl durch den Charakter der Melodien, als durch einen originellen Bau der Arie vortrefflich ausgedrückt[2]). Eine Handschrift mit zwei andern Stücken aus Vologeso wird in Dresden aufbewahrt[3]). Beide tragen die Beischrift In Argentina 1739, und sind für Sopran. Die eine derselben, Finche lento il fiumicello Riposar frà le sue sponde (B-dur, 3/8), ist von sehr lieblichem Grundcharakter, hat aber einen zu allgemein gehaltenen Text, um daraus die Stelle des Dramas erkennen zu lassen, an die sie gehört. Die

---

[1]) La Musica è nuovamente composta dal Signor Nicolò Jommelli, heißt es im Stuttgarter Textbuch des Vologeso. Das Wort nuovamente mag auf Rinaldo's Composition zurückweisen.

[2]) Eine andere Handschrift der Arie befindet sich in der Privat-Musikaliensammlung des Königs von Sachsen. Sie ist aber in Deutschland angefertigt und ohne jeden näher bestimmenden Beisatz.

[3]) In der Privat-Musikaliensammlung des Königs von Sachsen.

andere ist die große Scene der Berenice aus dem dritten Akt: Berenice ove sei?, die auch in der Composition Jommelli's so lebhaft bewundert wurde, und vom Dichter sehr glücklich für die musikalische Behandlung ersonnen ist. Burney hat Recht, wenn er sagt, diese Scene Rinaldo's könne als Beispiel dienen, zu welcher Vollendung es die dramatische Musik der Italiener schon um 1739 gebracht habe. Die Freiheit der Gestaltung, Eigenthümlichkeit der Erfindung, Mannigfaltigkeit und Wahrheit des Gefühlsausdruckes macht dieses Stück in der That zu einer hervorragenden Erscheinung in der Geschichte der Oper[1]). Für den großen Eindruck, den Rinaldo's Vologeso in der musikalischen Welt bewirkte, zeugt nicht nur der Umstand, daß aus diesem Werke mehrere Arien erhalten sind. In demselben Jahre ihres ersten Erscheinens in Rom soll sie auch schon in Straßburg gegeben worden sein[2]), im folgenden Jahrzehnt erregte Monticelli mit der Arie „Nell' orror di notte oscura" in London Aufsehen[3]), und noch im Jahre 1764 wurde die Partitur der gesammten Oper in Leipzig feil gehalten[4]).

Von Farnace, der zweiten Oper des Jahres 1739, weiß ich wenig zu sagen. Fétis hat die Jahreszahl wohl aus La Borde, welcher als den Dichter [Antonio Maria] Lucchini angibt. Dadurch werden wir auf Allacci zurückgeführt, der allerdings sagt[5]),

---

[1]) In Dresden a. a. O. befindet sich noch eine Arie von Rinaldo's Composition: Pensa, mio ben, chi sei, Pensa, che fido io t'amo (F-dur, C, Larghetto), bei der nicht bemerkt ist, wohin sie gehört. Sie dürfte ebenfalls aus dem Vologeso stammen und paßt für Akt II, Scene 2, wo Berenice durch Bitten und Schmeicheln den Lucio Vero zur Gnade gegen Vologeso bewegen will, dieser aber es ihr verwehrt, als ihrer beider nicht würdig. Die Musik ist schön und ausdrucksvoll.

[2]) Gerber, Lexicon II, Sp. 293.

[3]) Burney, A general History. Vol. IV p. 559 und 448. Sie steht in den von Walsh herausgegebenen Favourite songs of the Opera of Gianguir, einem Pasticcio, zu dem außer Rinaldo noch Hasse, Lampugnani und Brivio beigesteuert haben.

[4]) Breitkopfs Verzeichniß von Neujahr 1764, S. 28: „Rinaldo, di Capua, Opera. Il Vologese. rappr. in Argentina 1739. 15 Thaler."

[5]) Drammaturgia. In Venezia, 1755. Col. 328.

daß Lucchini's Farnace 1739 in Venedig mit Musik von „Leonardo da Capua, Napolitano" gegeben sei. Ist nun „Leonardo" nur ein Versehen Allacci's statt „Rinaldo" — was allerdings anzunehmen, — so haben La Borde und Fétis Recht [1]). Die Existenz einer Oper Farnace von Rinaldo's Composition ist aber auch ohnedies erwiesen. Padre Martini besaß seiner Zeit die Partitur.

Außer diesen drei Opere serie und dem schon genannten Componimento drammatico sind noch ferner drei Opern ernsten Charakters nachweisbar. Im Carneval 1743 führte Rinaldo in Rom einen Turno Herdonio Aricino auf, und zwar nella Sala degl' Illustrissimi Signori Capranica. Gioachino Conti, genannt Gizziello, derselbe ausgezeichnete Sopranist, welcher 1736 und 1737 unter Händel in London gewirkt hatte, sang eine Hauptpartie darin. Weiteres ist über dieses Werk nicht bekannt geworden. Mit Mario in Numidia, der sechs Jahre später, also zum Carneval 1749 in Rom erschien, steht es besser. In dieser Oper, die von Giampietro Tagliazucchi gedichtet war, und im Teatro delle Dame aufgeführt wurde, sang kein Geringerer als Caffarelli die Hauptpartie; eine andere Rolle führte der treffliche Santarelli aus, der in demselben Jahre zum päpstlichen Capellsänger ernannt wurde. An der Berühmtheit der Sänger mag man ermessen, in wie hohem Ansehen damals Rinaldo selber stand. Aus dem Mario sind fünf Arien und ein Duett erhalten [2]), sämmtlich von Bedeutung, theilweise ausgezeichnet schön. Drei von ihnen sind

---

[1]) Ihre Angaben werden bestätigt durch Taddeo Wiel, Catalogo delle Opere in Musica rappresentate nel secolo XVIII in Venezia (1701—1750). Venedig, 1892. S. 129 f. Den Pompeo sang der damals 25jährige Anton Raaf, der 1781 noch als Idomeneo in Mozarts Oper auftrat.

[2]) In einer Abschrift von italienischer Hand, befindlich in der Musikaliensammlung des Königs von Sachsen. Ueber jedem Stücke steht: Alle Dame 1749. Del Signor Rinaldo di Capua. Alle Stücke sind auch noch in anderen, zum Theil mehrfachen Handschriften dort vorhanden. Zwei derselben (Fui lieto allor und Deh se pietà) auch auf der königl. Hof- und Staatsbibliothek zu München.

Bravourarien im großartigen Stil und mit einer reichen Orchesterbegleitung ausgestattet, die Flöten, Oboen, Hörner, ja selbst Trompeten in Verwendung bringt. Der bloße Augenschein würde lehren, daß sie für einen Gesangsmeister ersten Ranges bestimmt gewesen sein müssen, wüßten wir auch nicht, daß Caffarelli dieser Meister war[1]). Die Arie Deh se pietà pur senti (A-dur, C, Largo) bewegt sich dagegen durchaus in einfachen, getragenen Melodien von überzeugender Schönheit; von großer Wirkung sind namentlich einige im breiten Crescendo und mit lang ausgehaltenen Tönen über den Achteln der Begleitung aufsteigende Tongänge. Einen mehr lieblichen, schmeichlerischen Charakter trägt die Arie Al caro amato oggetto Dite che partirò (A-dur, 3/8, Grazioso.) Von gesangreichster Melodieerfindung ist das Duett Vanne, addio! (A-dur, 3/4, Larghetto); eine südlichsüße Fülle quillt aus diesen Tönen, die von weitem auf gewisse Stücke aus Mozarts Cosi fan tutte hindeuten.

Es muß auch eine Olimpiade von Rinaldo's Composition gegeben haben. Der Zufall hat zwei Arien auf unsere Zeit gelangen lassen, die einem am 25. November 1750 aufgeführten Werke entnommen sind[2]). Sie gehören in die berühmte Dichtung dieses Namens, die Metastasio 1733 verfaßt hatte, und zählen unter die reizendsten, die ich von Rinaldo kenne. Mit der einen: No, la speranza più non m'alletta, Voglio vendetta, non chiedo amor (G-dur, 2/4) singt Argene den treulosen Licida an (Akt II, Scene 12); der Ausdruck ist heftig, trotzig, doch wird weislich jedes tragische Pathos vermieden. Die andere: Caro, son tua così, Che per virtù d'amore I moti del tuo core Risento anch' io (Akt III, Scene 2), gehört der edlen Aristea,

---

[1]) Die Anfänge der Arien sind: Fui lieto allor che intorno Splendea sereno il giorno (F-dur, 3/4, Allegro ma non molto); Saggio nocchier s'ammira (D-dur, C, Allegro); Al mio cor parlar non sento Che furor, vendetta ed ira (G-dur, C, Allegro).

[2]) Auch sie werden in der Musikaliensammlung des Königs von Sachsen aufbewahrt. Die Handschrift ist die eines Italieners.

die den Geliebten vor dem Zorne ihres Vaters schützen und diesen zugleich milde gegen den verbrecherischen Freund des Geliebten stimmen will. Es ist ein Andantino grazioso (D-dur, 3/4) voll hingebender Zärtlichkeit; Flöten und Hörner neben dem Saitenquartett dienen, ein blühendes Colorit herzustellen, und sind oftmals zu feinen Klangwirkungen verwendet.

Noch liegen drei einzelne Sopran-Arien vor, die ich zur Zeit nicht unterzubringen weiß, die aber den Stil der Opera seria zeigen. Sie alle verrathen die hervorragende künstlerische Begabung und den Geschmack ihres Schöpfers, unbedeutend ist keine von ihnen, doch zeichnet sich durch ihre frühlingsartige Lieblichkeit aus Quell' amor che il petto accende Alimenta un cor gentile (F-dur, 3/8, Andantino), die, mit Flöten und Hörnern ausgestattet, auch ganz feine Züge der Instrumentation aufweist. Die anderen beiden mögen wenigstens genannt sein: Priva del padre, oh Dio, Che da sperar mi resta (F-dur, 2/4, Allegro), und: Non sa trovar conforto Il povero mio core (G-moll, C), Andante.

Sehr thätig ist Rinaldo in der Opera buffa und den ihr verwandten Gattungen gewesen; dies können wir trotz der Kargheit und Zusammenhangslosigkeit der über ihn vorhandenen Nachrichten dennoch deutlich erkennen. Vielleicht wird es nur die Opera buffa sein, in deren Geschichte er fortlebt, schon um deswillen, weil sein einziges ganz erhaltenes Werk eine solche Oper ist; daß ihm diese wirklich einen dauernden Nachruhm sichert, dürfte außer Zweifel stehen. Bevor ich mich ihr zuwende, möge über die andern Werke dieser Gattung kurz gesprochen werden. Die chronologische Folge eröffnet La libertà nociva, ein Dramma giocoso per Musica im Carneval 1740 auf dem Teatro alla Valle in Rom zum ersten Male aufgeführt. Die Beliebtheit dieses Werkes bezeugen spätere Aufführungen in Florenz (1742), Bologna (1743), Venedig (1744). Wenn berichtet wird, Rinaldo und Galuppi hätten diese Oper zusammen componirt, so ist das sicherlich nur auf die Aufführung in

Venedig zu beziehen. Bei dieser werden in Rinaldo's Musik Einlagen von Galuppi gemacht worden sein [1]). Ein andres Werk Rinaldo's, das erst 1744 entstand und im Teatro San Cassiano zu Venedig im Carneval desselben Jahres aufgeführt wurde, mag er dann wirklich in Gemeinsamkeit mit Galuppi gearbeitet haben. Es ist L'ambizione delusa, ebenfalls ein Dramma giocoso per Musica. Das Textbuch in Bologna erwähnt freilich nur Rinaldo als Componisten, Allacci aber neben ihm in zweiter Reihe auch Galuppi. Es ist eine natürliche Annahme, daß über der neuen Inscenirung eines älteren Werkes Rinaldo's die beiden Tonmeister sich gefunden, und alsdann noch für denselben Carneval an einem neuen Werke ihre Kräfte gemeinsam versucht haben. Die Ambizione delusa wurde im Frühjahr 1745 auch in Mailand gegeben. Von der Libertà nociva besaß seiner Zeit Padre Martini die Partitur [2]).

Schwach beglaubigt ist die Existenz einer Oper La donna vendicativa, welche schon um 1740 in Italien gegeben sein soll [3]). Sie für identisch zu halten mit La donna superba, die am 19. December 1752 von italienischen Buffonisten den Parisern vorgeführt wurde [4]), verbietet der uns bekannte Text der letzteren. Sicher wissen wir von einer Oper jenes Namens nur aus dem Jahre 1771; wäre sie damals erst componirt worden, so fiele sie in Rinaldo's späteste Zeit. Der vollständige

---

[1]) Allacci, Drammaturgia, col. 483. Bei La Borde, Essai sur la Musique, Bd. III, S. 191 steht unter den Opern Galuppi's von 1744 allerdings auch La libertà nociva.

[2]) S. über die beiden Opern aus Wiel, a. a. O. S. 147 f.

[3]) Clément et Larousse, Dictionnaire des opéras. Paris [1881]. p. 234. Auf Goldoni's gleichnamiger Komödie könnte sie nicht beruhen, da diese erst 1751 gedichtet wurde: s. Memorie di Carlo Goldoni, Tomo II, p. 100 (der Ausgabe von 1822).

[4]) Albert Jansen, Jean-Jacques Rousseau als Musiker. Berlin, Georg Reimer 1884. S. 160. Daß 13. Dec. ein Druckfehler sei statt 19., weiß ich aus brieflicher Mittheilung des Herrn Verfassers. Dagegen gibt nach gefälligem Bericht des Herrn Mathis Lussy in Paris der gedruckte Katalog des Repertoire de l'Opéra den 29. Dec. an.

Titel ist La Donna vendicativa e l'Erudito spropositato. Sie wird als Intermezzo für vier Sänger bezeichnet, und wurde im Carneval im Teatro della Pace zu Rom gegeben. Ein Fragment der Musik befindet sich handschriftlich im British Museum zu London [1]).

Es folge Le Nozze di Don Trifone, ein Intermezzo für vier Sänger im Carneval 1743 in der Argentina zu Rom gespielt. Sodann: La Commedia in Commedia, Dramma giocoso nach dem gleichnamigen Lustspiel des Cosimo Antonio Pelli; die Aufführung fand 1749 zu San Cassiano in Venedig statt. Eine italienische Operntruppe führte das Werk in demselben Jahre auch in München auf [2]). Von der Musik ist kein Rest dort übrig geblieben, auch die Partitur, welche Martini besaß, ist verschwunden. Doch hat J. Walsh in London seiner Zeit eine Auswahl der Arien im Druck herausgegeben; die Oper muß also auch in London gespielt worden sein [3]). Ferner: Il Ripiego in Amore, eine Farsetta per Musica, erschien im Carneval 1751 auf dem Theater alla Valle zu Rom und wurde 1757 auch in Bologna gegeben. La Forza della Pace, ein Intermezzo für drei Sänger, kam im Carneval 1752 heraus und zwar wieder in Rom, aber im Theater della Pace, wo von nun ab alle noch bekannt gewordenen Opern Rinaldo's ihre Erscheinungsstätte finden. Ausgenommen ist nur die Serva sposa, ebenfalls ein Intermezzo für drei Sänger, dessen Titel schon verräth, daß es einer von Pergolese's Serva padrona herrührenden Anregung seine Entstehung verdankt, und das im Carneval 1753 wiederum auf dem Theater alla Valle gegeben wurde. La Chiavarina, Intermezzo für drei Sänger, 1754;

---

[1]) Additional Manuscripts Nr. 16. 116.

[2]) Allacci, a. a. O., col. 860. — Wiel, a. a. O. S. 174. Rudhart, a. a. O. S. 133.

[3]) The favourite Songs in the Opera call'd La Comedia in Comedia. Partitur. 21 Seiten in Fol. Ein Exemplar im British Museum.

Il Caffè di campagna, Farsetta für vier Sänger, 1764; Li Finti pazzi per amore desgleichen, 1770; endlich die schon genannte Donna vendicativa von 1771 sind die letzten römischen Opern. Wenn Burney erzählt, Rinaldo habe noch im Winter 1769—70 ein Werk in Rom mit Beifall aufgeführt, so wird man in Li finti pazzi eben dieses Werk zu erkennen haben. Die Angabe, daß es im Capranica-Theater aufgeführt sei, bildet kein Hinderniß; Capranica, oder vielleicht die schon oben genannten Illustrissimi Signori Capranica werden die Besitzer des Theaters della Pace gewesen sein. Nur durch eine im Carneval 1758 zu Florenz stattgehabte Aufführung ist La Smorfiosa bekannt, ein Intermezzo für drei Sänger. Auf dem erhaltenen Libretto wird Rinaldo als Maestro di Cappella Napoletano bezeichnet; der Beiname Napoletano ist ihm auch auf den Textbüchern zu La Forza della Pace (1752) und La Serva sposa (1753) gegeben. Ich vermag nicht bestimmt zu sagen, welcher Art die Beziehungen zu Neapel gewesen sein mögen, die hier angedeutet werden. Daß Rinaldo eine länger dauernde Anstellung in Neapel gehabt habe, halte ich für unwahrscheinlich. Möglicherweise zielt das einzelne Wort Napoletano nur darauf hin, daß er in Neapel seine musikalische Erziehung erhielt; schon bei der Oper Farnace wird er so genannt [1]). Als sein Hauptwohnsitz wird jedenfalls immer Rom angesehen werden müssen. Denn vom Jahre 1737 bis 1771 sind bei weitem die meisten seiner Opern in Rom aufgeführt; auf den Theatern Neapels, von deren Repertoiren wir durch Florimo sehr sorgfältige und vollständige Verzeichnisse haben, erscheint nicht eine einzige [2]).

---

[1]) Allacci a. a. O. col. 328.

[2]) Florimo, La Scuola musicale di Napoli e i suoi Conservatorii. Band IV. — In der Bibliothek des Conservatoire in Brüssel wird unter Rinaldo's Namen geführt die Partitur eines Dramma giocoso: La Statua per puntiglio und die Ouverture zur Oper: Furberia in puntiglio. Aber diese Compositionen stammen von Marcello di Capua, der mit Familiennamen Bernardini hieß.

II.

Im Jahre 1752 kam eine kleine Truppe italienischer Opernsänger nach Paris. Sie hatte Deutschland durchzogen und darnach in Rouen auftreten wollen, wurde aber bewogen, zuvor in der Académie Royale de Musique einige Vorstellungen zu geben. Die Specialität der Signora Tonelli und der Signori Manelli und Cosimi — so lauteten die Namen der Hauptsänger — war die Opera buffa, oder wie man damals noch allgemein sagte: das Intermezzo[1]). Am 1. August 1752 führten sie sich vor dem Pariser Publikum mit Pergolese's Serva padrona ein, und spielten sodann ununterbrochen und mit unerhörtem Beifall bis in den Frühling 1754. Dies ist bekannt. Ebenso die Thatsache, daß das Auftreten der Sänger in Paris eine Umwälzung des französischen Geschmacks hervorrief und die Umbildung der Opéra comique zu einer höheren Kunstgattung bewirkte. Was hier hervorgehoben werden soll, ist, daß Rinaldo an den glänzenden Erfolgen seiner Landsleute einen Hauptantheil gehabt hat. Neben Pergolese's Werken und namentlich der Serva padrona, die freilich den Haupttreffer abgab, waren es ganz besonders diejenigen Rinaldo's, die dem unscheinbaren italienischen Intermezzo zu einem so unerwarteten und vollständigen Siege über die schwergerüstete französische Oper verhalfen. Die Donna superba ist schon genannt. Durchschlagender noch wirkte ein zweites Intermezzo. Dieses hieß La Zingara[2]).

---

[1]) „Quand tu auras courus les provinces d'Allemagne pour avoir ton pain à manger et ton eau à boire, je t'envoirai là où la louange t'attend et où tu feras ma volonté", läßt Grimm in Le petit Prophète de Boehmischbroda (1753) die geheimnißvolle Stimme zu Manelli sagen.

[2]) Albert Jansen hat (a. a. O. S. 159 f.) in dankenswerther Weise die in Paris gespielten Opern jener Buffonisten zusammenzustellen gesucht. Der Name „Altella" (S. 159, Z. 33—34) ist ein Druckfehler für „Latilla". „Il Tracollo" und „Il medico ignorante" sind ein und dasselbe Stück. Ob das Verzeichniß ganz vollständig ist? Jener Anonymus, welcher unter dem 21. Februar 1753 auf Grimms Petit prophète de Boehmischbroda

Nisa, ein Zigeunermädchen, und ihr Bruder, Tagliaborse betrügen, bestehlen, hänseln und ängstigen einen alten Geizhals Calcante, und zwingen ihn endlich, die Nisa zu heirathen. Die Handlung soll auf einem Ereigniß fußen, das sich in einer italienischen Stadt wirklich zugetragen habe. So meldet ein bemerkenswerthes Schriftstück von der Hand Jean-Jacques Rousseau's, das aus der Bibliothek zu Neuchâtel ans Licht gezogen zu haben ein Verdienst Albert Jansens ist. Ich nehme an, daß die Autorschaft Rousseau's feststeht und nicht etwa nur eine von ihm gefertigte Copie vorliegt; der Inhalt ließe auch die letztere Annahme zu, und ein anderes Zeugniß für den Autor als seine Handschrift ist, soviel ich sehe, nicht vorhanden. Indessen irrt Jansen wohl sicherlich, wenn er das Schriftstück ansieht als ein Vorwort zu einer Ausgabe der Zingara[1]). Rousseau hatte im Herbst 1752 Pergolese's Serva padrona herausgegeben, und bei seiner leidenschaftlichen Bewunderung der heiteren italienischen Oper wäre es an sich durchaus glaublich, daß er die Absicht gehabt hätte, eine Ausgabe der Zingara folgen zu lassen. Aber der Inhalt des Schriftstückes ist nicht die Ankündigung einer solchen, sondern vielmehr die einer Aufführung. Das Theaterpublikum ist es, das vorbereitet, günstig und nachsichtig gestimmt werden soll. Man hatte den Buffo-Sängern einen Vorwurf daraus gemacht, einen Apotheker auf die Bühne der Académie Royale gebracht zu haben. Das war aber nicht durch die Zingara geschehen, wie Jansen annimmt, denn in dieser kommt kein Apotheker vor, sondern durch den Medico ignorante, der den 1. Mai 1753 zum ersten Male aufgeführt worden war. Sieben Wochen später (den 19. Juni) brachten die Italiener mit der Zingara wieder eine Novität, in der nun so-

---

replicirte, nennt S. 7 Latilla, Porpora, Rinaldo, Leo, Buranelli [Galuppi] Vinci und Pergolese. Woher kannte er diese, wenn nicht aus den Pariser Aufführungen? Porpora und Galuppi sind aber bei Jansen überhaupt nicht vertreten, und Leo wenigstens nicht vor dem 21. Februar 1753.

[1]) A. a. O. S. 198 f.

gar ein Mensch auftrat, der sich in einen Bären verkleidet hatte. Da galt es, den darob entstandenen Unwillen vor der ersten Wiederholung im voraus zu beschwichtigen und der Mißgunst der „Königs-Ecke" einen Damm vorzubauen. Hatte die Oper nur diesen Stein des Anstoßes glücklich überwunden, dann — darauf konnte man rechnen — that der Zauber der Musik und des italienischen Gesanges das Uebrige.

Nach diesen Bemerkungen darf ich wohl das interessante Schriftstück hier einfügen; es wird auch später noch auf dasselbe zurückzukommen sein.

Avertissement.

Nous offrons au public un Intermède du celèbre Rinaldo auquel on a été obligé de faire de grands changements pour se conformer le plus qu'il était possible au goût de la nation. Il serait impossible de dire que le sujet en est tiré d'une aventure arrivée dans une ville d'Italie, car nous n'ignorons pas que la vérité qu'on demande au théâtre, n'est pas une vérité de moeurs et de caractères. Il ne le serait pas moins de vouloir excuser la scène de l'ours, si le public la désapprouve. On lui représenterait en vain qu'il refuse de tolérer dans une bouffonnerie un spectacle moins choquant que les monstres qu'il souffre paisiblement dans plusieurs opéra sérieux, et que le déguisement d'un homme en ours sous les yeux des spectateurs, et pour ainsi dire, de concert avec eux, est une chose moins puérile que de chercher à les épouvanter par des véritables bêtes féroces mal représentées. Ces raisons, que tout spectateur raisonnable et impartial saura bien se dire lui-même, ne nous concilieront point les bonnes grâces de ceux auprès desquels nos efforts mêmes pour leur agréer nous servent d'obstacles pour y réussir, de ceux qui nous font un crime d'avoir déshonoré par un simple nom d'apothicaire ce même théâtre qui ne l'a point été par les seringues de Pourceaugnac, comme si la gloire d'un théâtre pouvait dépendre du rang des

personnages qu'on y représente, et qu'il fallut plus de talent pour jouer le rôle d'un prince que celui d'un bourgeois ou d'un artisan. Il n'y a que la mauvaise musique qui puisse déshonorer une Académie de musique, et nous ne craignons pas qu'on nous reproche d'avilir à cet égard le théâtre sur lequel nous avons l'honneur de représenter. C'est à nous à souffrir avec respect la sévérité qu'il plait au public d'exercer envers nous, en faisant tous nos efforts pour n'avoir besoin que de la justice. Nous sentons avec douleur combien nous sommes loin de mériter ses suffrages, mais si notre plus grand crime est de chercher à lui plaire, nous n'épargnerons rien pour nous rendre encore plus coupables [1]).

Eine Ausgabe der Zingara ist aber in dieser Zeit in Paris wirklich erschienen. Ob Rousseau an ihrer Veranstaltung sich betheiligt hat, weiß ich nicht; sicher ist, daß nicht er der Herausgeber war, sondern der Sänger Cosimi, der den Tagliaborse darstellte, und daß obiges Avertissement sich in ihr nicht findet. Die splendid ausgestattete Partitur von 106 Seiten in Querfolio hat französischen Titel und Dedikation. Der Titel lautet: La Bohemienne | Intermede | en deux actes | del Signor Rinaldo da Capua, | Représenté par L'Academie Royale de Musique | en Juin 1753. | Dedié | A Son Altesse Serenissime Monseigneur Le Comte de Clermont | Prince du Sang. | Se vend a Paris | Aux adresses ordinaires. | Aus Cosimi's Dedikation genügt die Mittheilung folgender Sätze: Encouragé par Les bontés dont Votre Altesse Serenissime m'honore, j'ose Lui presenter cet ouvrage. L'Illustre Musicien qui en est L'auteur, jouit dans son pays même et de son vivant de La plus grande réputation. Dann folgt die Musik mit italienischem Text; über dem ersten Stücke steht das Personenverzeichniß, nach dem also Cosimi den Tagliaborse, Manelli den Calcante und die Signora Tonelli die Nisa sangen [2]).

[1]) Jansen, S. 464 f.

[2]) Ein Exemplar dieser Partitur auf der Königlichen Bibliothek in Berlin.

Hier wären wir nun endlich im Besitze einer vollständigen Oper Rinaldo's. Leider ist die Freude nicht ungetrübt. In dem Avertissement steht zu lesen, daß man verpflichtet gewesen sei, große Veränderungen vorzunehmen, um sich dem Geschmack der Franzosen möglichst anzupassen. Da nun Cosimi die Oper zweifellos in der Gestalt hat stechen lassen, in der er und die Seinigen mit ihr beim französischen Publikum Glück gemacht hatten, so folgt, daß seine Ausgabe der Zingara nicht die Originalgestalt derselben bietet. Es frägt sich nun, ob es möglich ist, zu erkennen, worin die Veränderungen bestanden haben.

Die Verhältnisse scheinen insofern günstig zu liegen, als wir nicht allein auf Cosimi's Ausgabe angewiesen sind. Nachdem die italienischen Sänger 1754 ihre Vorstellungen in Paris geendigt hatten, begaben sie sich in ihr Vaterland zurück und traten im Carneval 1755 in Pesaro auf. Hier spielten sie alsbald auch die Zingara Rinaldo's. Das zu diesem Zwecke gedruckte Textbuch ist erhalten; die Bibliothek des Liceo musicale zu Bologna besitzt ein Exemplar. Der Titel ist dieses Mal so gefaßt: Il vecchio Amante e la Zingara. Drammi giocosi per Musica[1]). Der Erwähnung werth ist noch der Zusatz: Dopo essere stati fatti nel 1754 in Parigi. Man ersieht hieraus, daß die Oper auch noch 1754, also von ihrem ersten Erscheinen am 19. Juni 1753 wohl bis zum Ende der italienischen Vorstellungen in Paris ununterbrochen gespielt sein wird. Zugleich sollte dieser Zusatz unzweifelhaft als Empfehlung dienen. Daß in Pesaro dasselbe Arrangement der Oper vorgeführt worden wäre, das für den Geschmack der Pariser hergerichtet war, darf aus jenen Worten nicht abgeleitet werden. Die Gründe, welche

[1]) Der Plural Drammi ist aus dem Gebrauche jener Zeit beibehalten, da die beiden Akte noch zwei selbständige, mit einander nicht zusammenhängende Stücke waren. In demselben Sinne findet man in dieser Zeit auch noch Intermezzi gesagt, wo es sich doch schon um ein einheitliches zweiaktiges Stück handelt.

die grands changements veranlaßt hatten, fielen ja in Italien fort. Wirklich zeigt denn auch das Pesareser Libretto nicht unerhebliche Abweichungen von Cosimi's Ausgabe. Nur will es wieder das Unglück, daß nicht alle Abweichungen als Restitutionen des Originals angesehen werden können. Es sind nämlich den drei — oder, wenn man eine stumme Person mitzählen will, vier — Personen des Stücks, auf die sich das Original offenbar beschränkt gehabt hat, noch zwei Personen hinzugefügt: Livio, amante di Ginevra und Ginevra, nipote di Calcante. Diese stehen als ernsthaftes Liebespaar zu den Uebrigen im Contrast, und Nisa muß außer allem, was sie sonst mit Calcante aufstellt, ihn auch noch zwingen, die Heirath seiner Nichte mit dem ihm verhaßten Livio zuzugeben. Daß dieses Paar ein nachträgliches Einschiebsel ist, ergibt sich für den Kenner schon daraus mit völliger Sicherheit, daß Livio und Ginevra, obschon auf der Bühne anwesend, doch nicht an dem Schlußgesange theilnehmen; sie gehen vor demselben ab, und er erfolgt, wie ausdrücklich vorgeschrieben ist, nur a tre. Es ergibt sich aber auch aus der inneren Zusammenhangslosigkeit, die zwischen ihren Scenen und dem Fortgange des Ganzen zu bemerken ist. Solche sentimentale Liebesscenen sind überhaupt gegen den Stil der damaligen Opera buffa. Auch läßt sich wenigstens zum Theil für die Gesangsstücke der beiden eine fremde Quelle nachweisen. In der sechsten Scene des zweiten Aktes singt Livio eine Arie: Fui lieto allor, che intorno Splendea sereno il giorno. Diese kennen wir schon: sie stammt aus Mario in Numidia. Die Urstätte der übrigen Arien kann ich freilich nicht aufzeigen. Aber es ist um so weniger daran zu zweifeln, daß auch sie aus anderen Opern Rinaldo's hier eingelegt worden sind, als am Anfang des Textbuches unter dem Personenverzeichniß ganz einfach und allgemein steht: La musica è del sig. Rinaldo di Capua. Offenbar hatten sich in Pesaro zu der kleinen Pariser Truppe noch zwei andere Gesangskräfte gesellt, die den Wunsch hatten, auch in der Zingara Verwendung zu finden. Diesem

Wunsche wurde denn mit echt italienischer Naivetät entsprochen. Die beiden Gesangskräfte waren Damen; es mußte also auch der Livio von einer Sängerin vorgestellt werden. Da paßte die Arie des Mario ganz gut; denn dieser war eine Sopranrolle. Ich darf das gesammte Personenverzeichniß hier mittheilen, auch um der drei Pariser Sänger willen, die nur in dem Pesareser Textbuch sämmtlich mit ihrem vollen Namen erscheinen, und die doch in der Geschichte der Oper epochemachende Persönlichkeiten geworden sind:

Nisa, Zingara.
La signor' Anna Tonelli.
Livio, amante di Ginevra.
La signora Francesca Mucci.
Ginevra, nipote di Calcante.
La signor' Anna Favelli.
Calcante, vecchio avaro.
Il Sig. Petronio Manelli.
Tagliaborse, fratello di Nisa.
Il Sig. Giuseppe Cosimi.
Taddeo, servo di Calcante.

Livio und Ginevra zu Liebe mußten nun aber in der Partitur gewisse Veränderungen und Auslassungen vorgenommen werden. Wir können also auch mittelst des Pesareser Libretto nicht ohne Weiteres auf die volle Originalgestalt der Oper kommen.

Nicht lange nachdem die Bouffonisten aus Paris geschieden waren, hatte sich Favart der Zingara bemächtigt, sie ins Französische übersetzt, den Dialog hier und da erweitert und unterhaltender gemacht, und sodann das Werk am 28. Juli 1755 auf dem Théâtre Italien aufgeführt. Favarts berühmte Gattin spielte die Nisa, Rochard den Calcante, Chanville den Tagliaborse, der hier unter dem Namen Brigani erscheint. Auch in dieser Gestalt erwarb sich das Stück großen und dauernden Beifall, am 1. December 1755 und am 11. Februar 1756 mußte es vor den Majestäten gespielt werden; es wurde sogar von einem

gewissen Moustou parodirt und als Parodie am 14. Juli 1756 mit wenig Erfolg gegeben[1]). Unter dem Titel La Bohémienne, Comédie en deux actes en vers, meslée d'Ariettes, traduite de la Zingara, interméde italien, par M. Favart ist die Partitur in Paris gestochen worden nebst dem vollständigen Dialog, der nach französischer Sitte an die Stelle des italienischen Secco-Recitativs getreten war. Exemplare der Partitur sind noch ziemlich häufig und beweisen die weite Verbreitung dieser Bearbeitung. Wenn auch das Jahr der Publication nicht angegeben ist, so darf man doch annehmen, daß sie noch im Jahre 1756 erfolgte; gewiß nicht viel später. Das Stück ist in die gesammelten Theaterwerke Favarts und seiner Gattin aufgenommen[2]), und zwar mit der Musik, die auch separat zu kaufen war; indessen beschränkt sich die Musikbeilage, wie damals in solchen französischen Publicationen häufig, nur auf die Mittheilung der Singstimmen. Eine andere Ausgabe der Bohémienne erschien in Lüttich; hier sind die Musikstücke in den Text gedruckt und mit einem Instrumentalbaß versehen[3]).

Es ist schon an und für sich nicht wahrscheinlich, daß Favarts Ausgabe dem Originale näher kommen sollte, als diejenige Cosimi's. Wenn die Italiener selbst dem französischen Geschmacke zu Liebe Aenderungen mit der Partitur vorgenommen hatten, so war für Favart kein Grund vorhanden, sich diese Concessionen nicht anzueignen, falls sie auch ihm die Wirksamkeit des Stückes zu fördern schienen. Sein Streben mußte sein, ein recht interessantes Stück herzustellen, in dem namentlich seine Frau ihr Talent glänzen lassen konnte, nicht aber, dem Originale

---

[1]) Histoire du théatre del l'Opéra comique. Tome second. A Paris, 1769; p. 218. — De Léris, Dictionnaire portatif historique et littéraire des théatres. Paris, 1763; p. 84 und 643.

[2]) Théatre de M. Favart. Tome second. A Paris. 1763. 8. Sechstes Stück.

[3]) La Bohémienne. Comédie en deux actes en vers. A Liège, chez F. J. Desoer. 8. Ohne Jahr.

möglichst treu zu folgen, vorausgesetzt, daß er von dessen Beschaffenheit überhaupt Kenntniß hatte. Ein Vergleich der beiden Partituren lehrt, daß die Cosimische in der That von Favart gekannt und benutzt worden ist. Beide lassen eine correcte Redaction vermissen, die Favartsche ist in einigen aus Cosimi entnommenen Stücken geradezu liederlich zu nennen. Aber nicht überall hat die italienische Partitur Vorlage der französischen sein können. Es finden sich in letzterer mehrere Stücke, die in jener fehlen.

Hier scheint nun ein Avertissement in Favarts Partitur von Wichtigkeit zu sein, das sagt, die Musik sei von Signor Rinaldo da Capua, aber hinzufügt, das Duo am Schluß des ersten Aktes sei aus Pergolese's Serva padrona und die Ariette Laissez mon coeur sei „de Lasci des 3. Cigibées." In der That findet sich das Duett Per te io ho nel core, das den Schluß von Pergolese's berühmter Oper bildet, hier an der bezeichneten Stelle mit einem parodirten Texte anstatt des Originalduetts Amore, oh che diletto eingesetzt. Opern des Titels I tre Cicisbei ridicoli gab es von Natale Resta und Legrenzio Vincenzo Ciampi. Lasci dürfte überhaupt kein Componistenname sein; vielleicht soll es Laschi heißen, dieser Name kommt wenigstens in der damaligen italienischen Künstlerwelt vor [1]. Doch wäre ich geneigter, an die Oper Ciampi's zu denken, da dieser Componist durch seinen Bertoldo in corte, den Favart selbst später parodirte, in Paris beliebt geworden war. Vielleicht liegt also ein Versehen vor; Gewisseres würde man nur sagen können, wenn Ciampi's Oper wieder aufgefunden wäre. Immerhin schiene, nachdem die der Zingara einverleibten Stücke fremder

[1] In einer Oper „Orazio" sang in den vierziger Jahren des 18. Jahrhunderts zu London ein Signor Laschi eine Arie von Alessandro Macchari und in derselben Oper eine Signora Laschi eine Arie von Paradies. Es geht aus einer Sammlung von Arien hervor, die Walsh in London aus dieser Oper herausgab. Beide Laschi traten auch 1744 in Rinaldos La Libertà nociva und L'ambizione delusa auf.

Componisten dergestalt gewissenhaft angeführt worden sind, der Schluß gestattet, daß alle übrigen Stücke der Partitur, auch diejenigen, welche sich nicht in Cosimi's Ausgabe finden, von Rinaldo herrühren. In Bezug auf die Angabe der Autoren wird in den französischen Partituren jener Zeit, und namentlich in den Partituren von Favartschen Stücken sonst immer ganz accurat verfahren. Ich führe nur dessen Annette et Lubin an; auf dem Titel steht: Melée d' Ariettes et Vaudevilles dont les accompagnements sont de Mr. Blaise. Damit nicht genug; es steht in der Partitur außerdem bei jedem Stück, das Blaise vollständig componirt hat, dieses noch besonders angemerkt. Mit der Partitur der Bohémienne verhält es sich dennoch anders. Ihr sind außer den genannten noch drei fremde Opern-Arien eingefügt, deren eine der „Scaltra Governatrice“ des Cocchi, deren andere wahrscheinlich dem von Carlo Sodi componirten „Giocatore“ („Serpilla et Baccocco“), deren dritte endlich Ciampi's Bertoldo in Corte entlehnt ist. Aber bei keiner von ihnen ist die Entlehnung angemerkt; sie segeln sorglos unter Rinaldo's Flagge. Wird hierdurch das Vertrauen auf die Zuverlässigkeit der Favartschen Partitur noch um ein gutes Theil tiefer herabgedrückt, so kommt hinzu — wie um die Verwirrung vollständig zu machen —, daß die Zingara anfänglich von den Bouffonisten in Paris in etwas anderer Form gespielt sein muß, als bei späteren Wiederholungen. Die Texte pflegten mit gegenüberstehender französischer Prosa-Uebersetzung gedruckt zu werden [1]. Bei Vergleichung des vor der ersten Aufführung der Zingara gedruckten Textbuchs mit Cosimi's Partitur stellt sich heraus, daß sie nicht überall stimmen.

Das ist das Material, mit dem wir uns behelfen müssen. Unter Zuhülfenahme sämmtlicher inneren kritischen Mittel will

[1]) Eine reichhaltige, wenn auch nicht sämmtliche damals gespielte Opere buffe umfassende Sammlung solcher Textbücher besitzt Herr D. F. Scheurleer in 'S-Gravenhage und hat sie mir freundlichst zur Verfügung gestellt.

ich nunmehr versuchen, ob es gelingt, die Originalgestalt der Zingara bis zu einem gewissen Grade wiederherzustellen. Zu diesem Zwecke empfiehlt es sich, die einzelnen Nummern der Partitur nach der Reihe durchzugehen. Ich lege hierbei die Cosimische Ausgabe zu Grunde und erkläre ihre Abweichungen von dem Pariser Libretto damit, daß sie erst nach der, gewisse Unmöglichkeiten offenbarenden, ersten Aufführung redigirt worden ist.

Erster Akt.

1. Eine Canzonette, von Nisa und Tagliaborse zweistimmig vorgetragen, vom Baß und zwei höheren Instrumenten (Violinen) begleitet, dient als Einleitung. Der Text lautet:

Con la speme del goder
Pace attenda e rida il cor.
Vada lunge ogni pensier
Di tristezza e di dolor.

Die Tonart ist E-dur, nur in der in Favarts Werken enthaltenen Musikbeilage ist D-dur gewählt. Auf eine Kritik des ziemlich fehlerhaften Stichs lasse ich mich hier nicht ein; doch ist zu bemerken, daß Tagliaborse's Stimme in Cosimi's Ausgabe im Altschlüssel notirt ist, während alle andern Ausgaben ihn eine Oktave tiefer im Baßschlüssel singen lassen. Auch bei Cosimi ist natürlich die Baßlage gemeint, ebenso wie in der gleichfalls im Altschlüssel notirten Arie Voce che flebile. Die Schlüsselverwendung war damals in der Opernmusik eine sehr willkürliche und hing oft von Zufälligkeiten ab, die sich unserer Kenntniß entzogen haben. Von Tagliaborse's Partie sind in Cosimi's Ausgabe die Recitative im Baßschlüssel, die eben erwähnten Stücke im Altschlüssel, die Arie Tu non pensi und der Schlußgesang aber im Tenorschlüssel notirt. In Favarts Partiturausgabe findet sich nur Baß- und Tenorschlüssel angewendet, letzterer in Uebereinstimmung mit Cosimi. Die Musikbeilage in Favarts Werken weist bis auf den im Schlußgesang verwendeten Tenorschlüssel überall Baßschlüssel auf, hat aber die Arie Tu non pensi von D-dur nach B-dur transponirt. In der Lütticher

Ausgabe endlich ist der Baßschlüssel, und wo bei Cosimi Tenor-, der Violinschlüssel gesetzt. Es ergibt sich, daß die Stimme des Vertreters dieser Rolle, also des Cosimi selbst, ein nach der Höhe hin besonders ausgiebiger Tenor-Bariton gewesen sein muß, und die Vermuthung liegt nahe, daß Rinaldo die Zingara eigens für jene kleine Truppe componirt haben dürfte.

Was nun aber die Canzonette an sich betrifft, so ist es schon bei diesem ersten Stücke zweifelhaft, ob es ursprünglich für die Oper componirt worden ist. Daß es in dem Pesareser Libretto nicht steht, will freilich nichts bedeuten. Denn hier bilden zwei hinzugedichtete Scenen von Ginevra und Livio den Anfang. Aber Buffo-Opern pflegen schon im allgemeinen nicht mit solchen liedartigen Gesängen eingeleitet zu werden. Was wichtiger ist: der Text paßt nicht zu der Situation. Denn so sehr er sich auch in allgemeinen Wendungen bewegt, grade diese Situation wird durch sie nicht gedeckt. Die Gemüthslage dieses spitzbübischen Geschwisterpaares, das im Begriffe ist, einen alten, geizigen Tropf zu dupiren, und sich darauf freut, kann nimmer in solchen Worten Ausdruck finden. Ich glaube daher, daß der Componist sein Werk sogleich mit dem Recitativ der Nisa begonnen hatte.

2. Arie des Tagliaborse Tu non pensi (D-dur). In dem Pesareser Libretto tritt Tagliaborse gleich als Bär verkleidet auf. Die Arie Tu non pensi findet sich hier aber in der ersten Scene des zweiten Aktes. Auch im Pariser Textbuch erscheint er von Anfang an in Bären-Vermummung und singt seine Arie unter diesen erschwerenden Umständen. Bei Cosimi verkleidet er sich erst während Calcante's Arie Ho ragione. Man bedenke nun, daß die Italiener grade mit dem Bären Anstoß bei den Parisern erregt hatten. Sie mußten deshalb suchen, die Zuschauer auf diese Erscheinung möglichst vorzubereiten. In dem Avertissement betonen sie das Stattfinden des déguisement d'un homme en ours sous les yeux des spectateurs. Hier liegt also offenbar eine der von ihnen eingestandenen Ver-

änderungen vor. Was aber die Arie betrifft, so gehört sie ursprünglich gewiß in die erste Scene des zweiten Aktes. Der Schnitt, der behufs der Umstellung in das vorangehende Recitativ gemacht werden mußte, ist nämlich noch deutlich zu erkennen. Er fällt hinter den Ausruf A meraviglia. Die folgenden Worte: Tutto va ben, ma l'orso vuol mangiare gehören schon in den zweiten Akt, und passen, überlegt man es sich genau, auch nicht an den Anfang des ersten. Die Worte Nisa's, die den Bruder in seiner Verkleidung prüfend und lachend betrachtet: Desta alle risa Il vederti vestito in questa guisa. Pure lo sai per prova Che ad ingannar la gente molto giova mußten natürlich für die endgültige Pariser Bearbeitung ganz fort bleiben, da hier Tagliaborse in der ersten Scene noch nicht verkleidet auftrat. So ist an dieser und auch an anderen Stellen manches vom Secco-Recitativ in Wegfall gekommen; nicht weniger haben oftmals kleine Aenderungen in der Singstimme und den Harmonienfolgen eintreten müssen, um das Zerstückelte wieder zusammenzufügen. In diesen Dingen auf die Originallesarten zurück zu gelangen, ist also unmöglich. Ueber die Arie aber sei noch bemerkt, daß Rousseau sie als Beispiel anführt, wie in der italienischen Oper sich Gesang und Instrumente zu einer solchen Bestimmtheit des Ausdrucks vereinigten, daß der Sänger dadurch zu gewissen entsprechenden Gesten gleichsam gezwungen würde [1]).

3. Arie des Calcante Ho ragione, si Signore (G-dur). An dem Orte, wo ihm die Zigeuner-Geschwister auflauern — nach Pesareser Vorschrift ein Gehölz außerhalb der Stadt, nach Pariser eine einsame Straße innerhalb der Stadtmauer —, erscheint der Alte zankend mit seinem Diener Taddeo. Seine Arie wäre also die erste der Oper, der vorausgehende Dialog der Geschwister hätte nur im Secco-Recitativ zu verlaufen. Ver-

[1]) In der Lettre sur la musique française, die überhaupt ein bewunderungswürdiges Verständniß der damaligen italienischen Musik offenbart.

gleicht man mit diesen Ergebnissen Favarts Bearbeitung, so stellt sich heraus, daß er hier ausschließlich der Ausgabe Cosimi's gefolgt sein muß. Damit soll indessen noch nicht behauptet sein, daß ihm die Originalpartitur in der Gestalt, wie sie die Italiener mit nach Paris gebracht hatten, ganz unbekannt gewesen sein müsse.

Dem Calcante nähern sich Nisa und der inzwischen zu einem Bären umkostümirte Tagliaborse. Ihn reizt ihre Schönheit, schreckt die Anwesenheit und Zudringlichkeit des Bären. Doch läßt er sich von ihr aus der Hand weissagen.

4. Vierstrophiges Lied der Nisa Ella può credermi (D-moll), in welchem sie dem Calcante ihren Spruch sagt. Am Schluß einer jeden Strophe macht Calcante seine Bemerkung dazu. Ein in seiner Einfachheit genial zu nennendes Stück.

Im Recitativ bittet ihn Nisa dann, ihren Bären vor ihm tanzen lassen zu dürfen.

5. Tanz des Bären. Eine reizende G-moll-Melodie, von Nisa nur geträllert. Sie besteht aus zwei zu wiederholenden Theilen, deren erster vier, deren letzter acht 2/4-Takte zählt.

Calcante ist entzückt und will ihr den Bären abkaufen, mit dem er glaubt ein gutes Geschäft machen zu können. Sie verlangt 30 Dukaten. Bis hier fließen unsere Quellen denselben Weg; jetzt aber trennen sie sich wieder. In den Libretti macht Calcante ein Gegengebot von 10 Dukaten; Nisa meint, er würdige doch die Künste des Bären zu wenig und läßt ihn noch einmal tanzen. Darauf versteht sich Calcante zu 20 Dukaten, und Nisa erklärt sich einverstanden. In der nachträglichen Umarbeitung für die Académie Royale tritt das Bestreben hervor, über diese Scene möglichst rasch hinweg zu kommen: der Bär tanzt nur einmal, Calcante bietet 20 Dukaten, und der Handel wird abgeschlossen. Daß die Scene, wie sie in Pesaro gespielt wurde, eine Wiederherstellung des Ursprünglichen ist, sieht man leicht. Das zum zweiten Tanz gesungene Larà, larà, larà des Textbuches scheint anzudeuten, es sei hier die Melodie von vor-

her wiederholt worden. Favart hat unzweifelhaft die Originalgestalt dieser Stelle gekannt. Da seine Bohémienne auf dem Théâtre Italien erschien, brauchte er Tadel wegen Entwürdigung der Bühne durch derlei Possen nicht zu befürchten. Er konnte die Scene wieder in ihrem vollen Umfange spielen lassen, und that es um so lieber, als seine Frau in der Rolle der Nisa gerade hier eine gute Gelegenheit erhielt, ihre eigenthümlichen schauspielerischen Gaben zu entfalten. Wir finden in seiner Partitur aber keine Wiederholung der vorigen Tanzmelodie. Nisa singt ein neues Liedchen, zu dessen Rhythmen der Bär Tagliaborse Tanzschritte und Complimente machen muß. Ich theile es auf den folgenden Seiten vollständig mit, denn es ist ein Stück, durch welches sich das Interesse für Rinaldo von Capua mit der Musikübung unserer Tage verknüpfen läßt. Die Melodie ist bekannt: sie gehört zu der Canzonette

Tre giorni son, che Nina
In letto se ne stà.
Piffari, timpani, cimbali
Svegliate la mia Nina,
Acciò non dorma più.

In der Ausgabe der Bohémienne, die sich in Favarts gesammelten Werken findet, stehen fast überall über den französischen Gesangstexten die Anfänge der italienischen Originale. Ueber dem Examinez sa grace steht Tre giorni. Hieraus geht hervor, daß obiger Text der zu der Melodie ursprünglich gehörige ist. Wenn aber dies, so kann das Liedchen nicht für die Oper componirt gewesen sein, denn der Inhalt des Textes steht außer aller Beziehung zu ihr. Es ist ebenso wie die oben besprochene Canzonette Con la speme del goder als eine Einlage anzusehen. Canzonetten pflegte man in der Regel nur mit Generalbaßbegleitung zu componiren. Die Violinen werden daher behufs Einfügung in die Oper von fremder Hand hinzugethan sein. Sie sind ungeschickt genug componirt und gar nicht in Rinaldo's Manier.

Ariette[1]).



[1]) Ich gebe das Stück genau so wieder, wie es in Favarts Partitur steht; nur ist am Anfange über der Instrumentalstimme noch zu lesen: P.er Violon und unter derselben: s.e molto. s.e soll jedenfalls staccato bedeuten. Einige Stichfehler habe ich verbessert.


un pe-tit A - mour aus - si beau que le jour. Re-


gar-dez nous en fa - ce, en fa - ce, et faites, mon mi-


gnon, un pas de Ri-go-don. Eh sautez donc, sautez donc,


Brunet, sau-tez pour Ja-vo-te, tour-nez pour Char-
lo-te, et fai-tes ser-vi-teur comme un jo-li Mon-
sieur, donnez moi la me-no-te, la me-no te, et


fai - tes ser - vi - teur.




6

Als Componist der Canzonette gilt seit langem und bis auf den heutigen Tag Pergolese. Allein diese Annahme stützt sich auf keinerlei verläßliche Ueberlieferung. Sie scheint auf eine englische Verlegerspeculation zurück zu gehen. Denn als Fliegendes Blatt ist die Canzonette unter Pergolese's Namen „etwa in dem sechsten Jahrzehnt des vorigen Säculums" in England gedruckt worden, und dieser Druck bildet meines Wissens die älteste Quelle für Pergolese's Autorschaft. Die in Anführungszeichen gesetzten Worte sind von Bernhard Gugler, der dem Tre giorni son seiner Zeit einen kleinen Aufsatz gewidmet hat, ohne Pergolese als Componisten in Zweifel zu ziehen [1]). Aber mag man Favarts Partitur auch mißtrauen — so lange kein andrer in zuverlässiger Weise als Verfasser nachgewiesen ist, bleibt es doch immer das Nächstliegende, die Canzonette dem Rinaldo selbst zuzuschreiben. Wäre Pergolese der Componist, so ließe sich schwer begreifen, warum Favart dessen Namen grade hier verschwiegen hätte, da er ihn doch bei einer andern Einlage der Oper nennt und ihn als zugkräftig schätzen mußte. Wie die Canzonette nach Paris gekommen ist? Nun, vielleicht eben durch die italienischen Buffonisten. Aber ich hätte noch eine andere und wahrscheinlich zutreffendere Antwort auf die Frage. Der Musikmeister der Madame Favart war Carlo Sodi, ein berühmter Mandolinenspieler aus Rom. Er weilte in Rom bis 1749, erlebte also dort die Zeit, da Rinaldo der gefeiertefte Componist der Römer war. Dann kam er nach Paris. Rinaldo's Oper La Donna superba parodirte er unter dem Titel La femme orgueilleuse ins Französische und beweist hierdurch, daß er wenigstens zu dem Componisten Rinaldo in innerlich nahen Beziehungen stand. Wahrscheinlich kannte er ihn auch persönlich. Lieder zur Mandoline waren natürlich seine Spezialität. Ich glaube, kein Schluß liegt näher, als daß Sodi die Canzonette Tre giorni von Rom, wo sie kurz vor seinem

[1]) Allgemeine Musikalische Zeitung vom Jahre 1875, Sp. 520 ff.

Weggange entstanden sein mag, mit nach Paris gebracht hat. Favart nahm sie 1755 in die Zingara auf, und in der Form, die sie hier erhielt, zum Theil auch mit dem von ihm untergelegten Texte, blieb sie lange ein Lieblingsstück der Pariser. In seiner Parodie Petrine, die er am 13. Januar 1759 zuerst aufführte, hat Favart die Melodie mit neuem Text zu einem Duett verarbeitet[1]. Dubreuil stellte noch neun Jahre später das Examinez sa grace unter die Auswahl des plus jolies Ariettes[2]. In der Originalgestalt aber kam Rinaldo's Canzonette von Paris nach England. Daß man sie hier für eine Composition Pergolese's ausgab, oder vielleicht auch von Anfang an wirklich hielt, ist erklärlich. Zur Zeit der italienischen Buffonisten war sie in Paris bekannt geworden, und unter den Componisten, deren Werke zur Aufführung gekommen waren, hatte Pergolese den berühmtesten Namen. Erfahrungsmäßig hat sich zu allen Zeiten an solche Namen auch vieles gehängt, was mit ihnen thatsächlich keinen Zusammenhang hatte.

6. Arie der Nisa Si, caro ben, sarete (B-dur). Nisa hat gegen Empfang des Geldes den Bären ausgeliefert, den Calcante an der Kette hält. Sie versichert den Alten ihrer zärtlichsten Zuneigung und höhnt ihn, gegen die Zuschauer gewendet, heimlich aus. Dann geht sie. Während der Arie aber hat Tagliaborse dem Calcante die Börse entwendet, sich unbemerkt das Halsband abgezogen und sich ebenfalls davon gemacht. Die Arie ist nur bei Cosimi und im Pariser Textbuch vollständig. In Pesaro wurde der Mitteltheil fortgelassen, er ist auch in Favarts Bearbeitung unterdrückt. Die Composition ist ein köstliches Gemisch von insinuantesten Schmeichellauten und den Ausbrüchen muthwilligen Spottes; dadurch, daß die Geigen bald mit Sordinen, bald ohne dieselben begleiten, werden die Gegensätze noch gehoben. Bei Favart steht die Arie bequemer in

[1]) Théâtre de M. Favart. Tome quatrième. Drittes Stück. S. 31 f.

[2]) Dubreuil, Dictionnaire lyrique portatif. Tome premier. A Paris. 1768. p. 146.

G-dur. Wäre B-dur die Originaltonart, so würde das auf ein sehr hohes Organ der Signora Tonelli hinweisen.

Als Nisa gegangen, bemerkt Calcante, daß auch der Bär verschwunden ist, und er nur die Kette in der Hand hält.

7. Accompagnirtes Recitativ E dove, dove l'orso n'andò, und Arie Che orror, che spavento (F-dur) des Calcante, in denen dieser zuerst seinen Schrecken kundgibt, dann seine Wuth und Verzweiflung austobt. Bei Favart fehlt das Recitativ und steht eine ganz andere Arie in A-dur; dagegen bringt er die F-dur-Arie in der dritten Scene des zweiten Aktes. Daß die A-dur-Arie (Ah, mon ours a pris la fuite) auch eine ursprünglich italienische ist, lehrt schon der von Favart überlieferte Textanfang Maledetti quanti siete. Eben dieser Anfang aber zeigt, daß sie an dieser Stelle nicht das Ursprüngliche sein kann. Da Calcante die Gegenwart des Tagliaborse nicht ahnt, sondern mit Nisa allein zu sein glaubt, ist jene Anrede schon grammatisch unmöglich. Auch psychologisch ist es undenkbar, daß Calcante mit einem Ausdruck beginnt, der eine ganz bestimmte und abgeklärte Empfindung bezeichnet. Die Situation fordert, daß diese Empfindung vorbereitet werde durch einen Zustand des Schreckens, des Schwankens und der Rathlosigkeit. Dies hat Favart als gewiegter Bühnenpraktiker auch wohl gefühlt und deshalb den Text der Arie in dem angedeuteten Sinne gestaltet. Sollten die Beweise für die Originalität der Cosimi'schen Lesart noch nicht genügen, so sei folgendes hinzugefügt. Rinaldo war ein Meister des accompagnirten Recitativs. Es wurde ihm sogar das von ihm selbst zurückgewiesene Verdienst angedichtet, es erfunden zu haben. Wäre die A-dur-Arie das Ursprüngliche, so müßte man annehmen, Cosimi und Consorten hätten die F-dur-Arie willkürlich und ohne erkennbare Veranlassung von Seiten des Pariser Geschmacks aus dem 2. in den 1. Akt versetzt, und hätten sich das — vortreffliche und Rinaldo's ganz würdige — accompagnirte Recitativ in Paris hinzucomponiren lassen. Die Widersinnigkeit einer solchen Annahme leuchtet ein.

Woher die A-dur-Arie entlehnt ist, läßt sich nachweisen. Sie steht ursprünglich in Ciampi's Bertoldo in Corte (Act I, Scene VIII) und wird von Bertoldino gesungen, als seine Gattin Betta mit Emilio davon geht und er von den Wachen zurückgehalten wird, ihnen nachzueilen. Favart hat die Oper in seine Ninette à la cour parodirt, und hier finden wir auch diese Arie wieder, doch in Vertheilung auf zwei Personen, Colas und Fabrice[1]). Außerdem hat er aber für seinen Zweck auch noch andre von den Bouffonisten in Paris gespielte Opern geplündert: die Ariette Ce coeur qu'il posséde ist einer Musik aus dem Maestro di Musica angepaßt, und die Ariette Oui, je l'aime pour jamais gehört ihrer Musik nach in den Cinesa rimpatriato von Selletti. In dieser Beziehung bietet Ninette eine Art Seitenstück zur Bohémienne. Bertoldo in Corte war im November 1753 zum ersten Male aufgeführt worden.

Auf das Geschrei des Alten eilt Nisa herbei und sucht ihn zu beruhigen. Gelingt ihr dies zwar nicht, so bezaubert sie ihn doch sofort wieder durch ihre Schönheit.

8. Duett zwischen Nisa und Calcante Amore, oh che diletto! (G-dur.) Die Aufführung in Pesaro hat sich mit Cosimi's Partitur in genauer Uebereinstimmung gehalten. Bei Favart stehen hier jene zwei Stücke, welche ausdrücklich als Einlagen aus fremden Opern bezeichnet werden. Die Frage nach der Originalgestalt braucht also gar nicht gestellt zu werden. In der Arie Laissez donc mon coeur — der Textanfang des italienischen Originals lautet Madam' lasciatemi in libertà — sucht sich Calcante vergeblich des Reizes der Nisa zu erwehren. Auffällig ist die Notirung in A-dur und für Sopran, als ob Nisa die Arie zu singen hätte, während sie nach Text und Zusammenhang einzig in den Mund Calcante's paßt. In der Musikbeilage zur Textausgabe in Favarts Werken steht in der That

[1]) Théâtre de M. Favart. Tome troisième. Ariettes de Ninette à la cour p. 41 ff.

Nise über diesem Stücke, während die Lütticher Ausgabe es richtig dem Calcante beläßt. Aber um für Calcante ausführbar zu sein, müßte es etwa in E-dur oder D-dur stehen. Die Ursache dieser Verwirrung aufzuklären wird wenigstens solange unmöglich sein, bis einmal die Originalquelle der Arie wieder aufgefunden worden ist.

Warum Favart das Duett aus der Serva padrona hier eingesetzt hat, läßt sich vielleicht aus der hohen Sopranlage des Originalduetts erklären, der die Madame Favart nicht gewachsen sein mochte. Vielleicht aber lag der Grund auch nur in dem Wunsche, das beliebte Stück irgendwie zu verwenden. Die Servante Maitresse wurde nämlich seit dem 14. August 1754 auch auf dem Théâtre Italien von Rochard und der Favart gespielt, aber mit einem andern Schlußduett (Me seras tu fidelle; A-dur 3/8), so daß das ursprüngliche zu anderweitem Gebrauch freigeworden war[1]). Rinaldo's Composition steht an musikalischem Werth derjenigen Pergolese's wenigstens gleich; eine höhere Vornehmheit des Ausdrucks zeichnet sie zweifellos vor jener aus. Die Hindeutungen auf Mozart sind hier wie an so manchen Stellen seiner Werke wieder einmal merkwürdig stark.

Zweiter Akt.

Calcante hat den Verlust auch seiner Börse bemerkt, Nisa ihm versprochen, sie durch Zauberkünste, deren sie mächtig sei, wieder herbeizuschaffen. Sie hat ihn an einen abgelegenen Ort bestellt, um vereint mit Tagliaborse ihm durch allerhand Blendwerk sein bißchen Verstand zu verwirren und mit Hülfe anderer Zigeuner ihn solange zu ängstigen, bis er, um aus seiner Lage

[1]) Schletterer in seiner Ausgabe der Serva padrona (Leipzig, J. Rieter-Biedermann. 1883) erwähnt das neue Duett auch, geht aber auf die kritischen Fragen nach der Quelle desselben und der Ursache seiner Einfügung nicht ein. Auch ist der Anfang des Duetts unrichtig citirt.

befreit zu werden und wieder in den Besitz der Börse zu kommen, verspricht, sie zu heirathen.

Wie oben vermuthet worden ist, gehört an den Anfang des zweiten Aktes die Arie Tagliaborse's Tu non pensi. Favart läßt den Akt mit einer Arie Nisa's beginnen. Sie findet sich mit anderem Text schon in Favarts Parodie Raton et Rosette; diese aber wurde bereits am 28. März 1753 zum ersten Male aufgeführt. Indem nun die erste Aufführung der Zingara erst am 19. Juni desselben Jahres stattgefunden hat, ist es unmöglich, daß jene Arie originalgemäß in die Zingara hineingehört. Favart verfuhr bei Raton et Rosette ähnlich wie bei Ninette à la cour. Ich habe feststellen können, daß von den Gesängen dieser Parodie einer dem Maestro di Musica des Pergolese angehört (Se giammai da speco l'eco); diese Oper war von den Buffonisten am 19. September 1752 vorgeführt worden. Ein anderer stammt aus Latilla's Finta cameriera (Colà sul praticello), welche seit dem 30. November 1752 auf dem Repertoire war. Die Urquelle aber der für die Bohémienne verwendeten Arie wird der Giocatore sein, der nicht, wie ich mehrfach angegeben finde, von Orlandini, sondern von Carlo Sodi componirt und am 22. August 1752 von Manelli und der Anna Tonelli in Paris zum ersten Male zur Darstellung gebracht worden ist. Aus Raton et Rosette erfahren wir den Textanfang des italienischen Originals: Si ravviva, und Si ravviva nel mio core Quella cara e dolce speme ist eine Arie der Serpilla aus dem 1. Akt des Giocatore. Auch diese Oper ist übrigens der Parodie-Wuth des Favartschen Ehepaares zum Opfer gefallen, was wir insofern nicht beklagen, als wir aus dem Druck der Parodie erfahren, daß eben Sodi der Componist des Giocatore gewesen war[1]). Die liebenswürdige Arie Si ravviva, die mit ihrer sonnigen Heiterkeit das Talent Sodi's im günstigsten Lichte zeigt, findet sich merkwürdiger Weise in der Parodie nicht.

---

[1]) Théâtre de M. Favart. Tome second. Zweites Stück. Paris 1760.

Auch das Gespräch der Geschwister, das bei Cosimi im Secco-Recitativ den zweiten Akt einleitet, gehört wie schon gesagt nur zum Theil hierher. Zum andern Theil müßte es gegen ein Stück des ersten Aktes ausgetauscht werden. Dann würde folgen:

1. Arie der Nisa E specie di tormento (B-dur). Ihres Erfolges gewiß kann Nisa sich vor Freude nicht fassen und bricht in den ausgelassensten Jubelgesang aus. Melodisch und rhythmisch ist die Arie hocheigenthümlich und gehört zu dem Bedeutendsten, was die Oper enthält. Burney sagt, Rinaldo habe mit Galuppi und Terradellas die Manier aufgebracht, den Gesang in Terzen (und Sexten) zu begleiten[1]). Dafür böte diese Arie einen Beleg. Sie wird sowohl von Cosimi wie von Favart überliefert und von beiden an derselben Stelle, fehlt aber im Pesareser Libretto, weil an ihrer Statt eine Scene zwischen Livio und Ginevra eingefügt ist, in der die letztere eine Arie zu singen hat.

Calcante kommt. Nisa verspricht ihm jetzt die Götter der Unterwelt zu beschwören.

2. Accompagnirtes Recitativ O voi, possenti Numi. Mit komischer Feierlichkeit ruft Nisa die grausen Bewohner des Avernus zu Hülfe, um die Börse des Calcante wiederzufinden. Das Stück ist von allen Quellen gleichmäßig überliefert. Ebenso

3. die Arie Voce, che flebile (D-dur), in der Tagliaborse, der als Zauberer Ismeno schauerlich verkleidet im Hintergrunde auftaucht, fragt, was das Begehr der Rufenden sei. Es ist dies wiederum ein ganz vortreffliches Stück.

Dem Calcante wird die Rückgabe seiner Börse versprochen unter der Bedingung, Nisa zur Gattin zu nehmen. Da er sich weigert, dringen von allen Seiten Zigeuner in Teufelslarven herein und machen ihn fürchten.

---

[1]) So ist der Ausdruck „in terzini“ wohl zu verstehen. Burney, A general History of Music. Vol. IV, p. 447.

4. Arie des Calcante Perfidi, che volete (C-dur). Sie fehlt im Pesareser Libretto. Hier beschränkt sich Nisa darauf, dem obstinaten Calcante zu drohen: Vado a cercare Tutti i compagni miei; Vedremo allora poi, Se pensier cangerai, E se niuna che me in isposa avrai, und geht ab. Calcante, allein gelassen mit seiner Sehnsucht nach der Geldbörse und nach Nisa, ist agitato, confuso, vaneggiante e disperato, singt eine Arie Jo non so dove mi sto Il cervel va in su e in giù und geht ebenfalls ab. Folgt Scenenwechsel und eingeschobene Scene des ernsthaften Liebespaares. Dann wieder Scenenwechsel: eine Gartendecoration, und auf der Bühne, ganz wie zuvor: Nisa, Calcante und der als Zauberer verkleidete Tagliaborse. Nisa beginnt genau mit denselben Worten, mit denen sie in Cosimi's Partitur nach Calcante's Arie Perfidi, che volete das Recitativ anhebt: Non tante smanie, no; presto, alle curte: Mi vuoi per moglie? „Smanie“? fragen wir. Wer hat sie denn geäußert? Schon dies eine Wort genügt zur Aufdeckung der ungeschickten Interpolation. Es paßt nach dem Angstgeschrei von Calcante's Arie; hier ist es Unsinn. Die ganze Veränderung, welche die Handlung, als sie ihrem Gipfelpunkt zutreibt, plötzlich erlahmen und uninteressant werden, die Personen grundlos von der Bühne verschwinden und ebenso grundlos wieder auftreten läßt, während in der Form der Cosimi'schen Ausgabe alles einheitlich und energisch voranschreitet — dieses alles ist jedenfalls durch den Zwang veranlaßt, Livio und Ginevra zur Schlußscene auf eine schickliche Art mit auf die Bühne zu bringen. Dazu war Scenenwechsel nöthig; die Handlung mußte also unterbrochen werden, so war die Scene mit den verteufelten Zigeunern unmöglich, da sie mit Energie zur Entscheidung drängt. Die Arie Jo non so dove mi sto ist übrigens dem 1. Akte von Rinaldo's Donna superba entnommen, doch fehlt ihr hier, wenigstens nach dem Pariser Textbuch, der zweite Theil (Sono appunto un venticello).

Die Arie Perfidi, che volete muß also nebst der Art, wie sie herbeigeführt wird, bestimmt als das Original angesehen werden. Calcante ist nun mürbe gemacht und willigt ein, Nisa zu heirathen. Diese verabschiedet die hülfreichen Zigeuner: la mercede ricevete da me di vostra fede, und gibt ihnen Geld.

Chor der Zigeuner O dell' Egitto Nume custode (Es-dur). Dieses Stück setzt uns unvermittelt aus dem Dunstkreis des Intermezzo hinüber in den der Opera seria. Daß es bei der Aufführung in Pesaro fortbleiben mußte, ist zwar nach den obigen Auseinandersetzungen erklärlich. Es fehlt aber auch in Favarts Ausgabe. Die Anrufung der ägyptischen Gottheit, die moralisirenden Betrachtungen über den Geiz, die starke Instrumentirung — Streichquartett, Flöten, Oboen und Hörner; bis dahin hatten zwei Violinen und Baß genügt —, der ganze unmotivirt hereinbrechende, für die Opera buffa entschieden stillose Ernst der Gesinnung — alles das macht die Echtheit des Chors höchst verdächtig. Die Musik kommt verkürzt und als Terzett auch in Favarts Ninette à la cour vor. Das beweist für unsern Fall natürlich nicht das Geringste. Favart kann sie mit Cosimi aus einer gemeinsamen Quelle, aber ebensogut auch aus Cosimi's Partitur der Zingara entnommen haben. Daß das Stück von Rinaldo sei, soll hier nicht in Frage gestellt werden; aber ich glaube nicht, daß er es für diese Oper componirt hat. Mir scheint, als hätten die Buffonisten für nöthig gefunden, durch Zusammenwirken der gesammten Truppe an dieser Stelle der Oper einen besonderen zu Reiz verleihen. Es ist bei einem solchen Opernchore in jener Zeit natürlich nur an einfache Besetzung zu denken. Da an einer Stelle des Stücks der Sopran getheilt wird, so war zur Ausführung wohl auf 5 Personen gerechnet, 3 Damen und 2 Herren. Genau so viele Sänger aber waren außer Manelli, Cosimi und der Anna Tonelli in der Truppe vorhanden, nämlich: Signora Rossi, Signora Lazzari, Signora

Caterina Tonelli (Schwester der Anna Tonelli) und die Signori Lazzari und Guerrieri [1]).

Da Calcante die Nisa mit dem Zigeunergesindel so familiär verkehren sieht, wird er neuerdings bedenklich. Auch erwägt er sein Alter und das ihrige.

6. Arie der Nisa (G-dur).

Viverò, se tu lo vuoi,
Cara parte del mio cor;
Ma se amor negar mi puoi
Come, oh Dio! vorrai ch'io viva,
Se mi fai morir così?
Deh, mio ben, sgombra gall' alma
Quel timor, che troppo ingiusto,
Troppo fiero t' assali.
Viverò etc.

Ich setze den Text vollständig her, weil schon aus ihm allein hervorgeht, daß auch diese Arie sich in den Formen der Opera seria bewegt. Und wie der Text so die Musik mit ihrer weitausgesponnenen Coloratur und ihrer durch Flöten und Hörner bereicherten Begleitung. Die Art, wie in Cosimi's Ausgabe die Arie recitativisch vorbereitet wird, verräth, wie mir scheint, die unorganische Einlage ganz deutlich. Calcante nennt sich, den alten häßlichen Mann, „indegno del tuo amor". Nisa: Che dici: Indegno? Calcante, für sich: Strada non v' è d'uscir da questo impegno. Dann stimmt Nisa obige Arie an. Auffällig ist, daß sie in den Textbüchern von Paris und Pesaro die Arie durch folgendes Recitativ einleitet: Tu sol l' arbitro sei della mia sorte, E da te solo attendo o vita, o morte, und daß dieses bei Cosimi gestrichen ist.

In Favarts Partitur geht es an dieser Stelle auch anders her. Als Calcante sich mit dem Heirathsgedanken immer noch

[1]) Castil-Blaze, L'Académie impériale de musique. Band I. Paris, 1855. S. 189. Der Director der Truppe war Bambini, und sein kleiner Sohn fungirte als Cembalist, was hier beiläufig bemerkt sein mag.

nicht befreunden kann, gibt ihm Nisa die Börse ohne weiteres zurück und rührt ihn durch solchen Edelmuth so sehr, daß er nun seine Bedenken überwindet. Die Arie, welche sie hier zu singen hat (Pauvre Nise! tu chéris qui te méprise) paßt ihrem Stile nach besser. Schade nur, daß sie nicht von Rinaldo ist, sondern von Cocchi. Im 1. Akt (Scene IV) seiner Scaltra Governatrice singt sie Drusilla zu den Worten: Vedovella Poverella Son due anni ch'io vivo in tormento. Unverfälscht lernt man aber Cocchi's hübsche Composition aus Favarts Gemengsel nicht kennen. Sie erscheint hier vom vierten Takte an unter Beibehaltung einiger Hauptmotive dergestalt umgearbeitet, daß sie sich durchweg in einer mittleren Stimmlage bewegt, was für das Organ der Madame Favart bequemer gewesen sein wird. Da sonst die Umarbeitung geschmackvoll ist und den gewiegten Musiker verräth, dürfen wir sie wohl dem Sodi zuschreiben [1]).

Calcante kann endlich nicht mehr widerstehen und erhält seine Börse und die Zigeunerin. Als er nach dem entlaufenen Bären fragt, offenbart Tagliaborse den ganzen Betrug. Calcante sieht sich überlistet und ermahnt, da ihm nichts übrig bleibt, als sich zu fügen, die liebe Gattin und den würdigen Schwager, sich inskünftige wenigstens einigermaßen standesgemäß zu betragen.

7. Finalterzett Ogni tromba, ogni tamburo (D-dur). Ein Stück voll ausgelassenster Lustigkeit, das zum Schluß, ohne je ins Gemeine zu fallen, doch in einen förmlichen Kirmeßjubel mit Dudelsäcken und Bauernleiern übergeht und ein Meisterwerk der Opera buffa angemessen abschließt. —

Das Gesammtergebniß der Untersuchungen ist unschwer zu ziehen. Ich glaube gezeigt zu haben, daß sich an vielen Punkten die Originalgestalt der Oper mit ziemlicher Sicherheit erkennen

---

[1]) Die gestochene Partitur der Scaltra Governatrice befindet sich auf der Bibliothek der Conservatoire de Musique zu Paris. Eine Abschrift der betreffenden Arie verdanke ich der Gefälligkeit des Herrn J. B. Weckerlin.

läßt. Daneben fällt freilich die Lösung mancher Frage der Vermuthung anheim. Mit Bezug auf gewisse Stellen mußte das Ergebniß ein negatives werden: daß die Herstellung der ursprünglichen Lesarten unmöglich sei. Rinaldo's Bemühen, seine besten Werke zu sammeln und in der von ihm anerkannten Fassung bei sich zu hinterlegen, erscheint nach Obigem noch in einem neuen Lichte. Er war jedenfalls durch die Erfahrung belehrt worden, daß geschriebene Opernpartituren bei den Theatern, und vor allem in den Händen umherziehender Truppen den merkwürdigsten Schicksalen unterliegen können. Er kannte den Werth seiner Werke und wollte sie der Nachwelt erhalten wissen. Es sollte anders kommen; wir stehen vor einem Häufchen von Trümmern, und aus meinen Zeilen wird, glaub' ich, klar geworden sein, daß wir einen schweren Verlust erlitten haben.

Zugleich aber mag man ermessen, wie schwierig es ist, für die Kenntniß der Operngeschichte jener Zeit eine sichere Grundlage zu schaffen. Für Rinaldo's Zingara besteht eine verhältnißmäßig gute Ueberlieferung, und doch bleibt auch in Bezug auf sie noch vieles zu wünschen übrig. Um die Mehrzahl der italienischen Opern aus den ersten zwei Dritteln des 18. Jahrhunderts steht es weit schlimmer. Es ist erstaunlich, wie trübe hier manchmal die Quellen fließen und wie oft sie gänzlich versiegen. Die sorgfältigsten und mühsamsten Untersuchungen werden von nöthen sein, wollen wir dahin gelangen, um die Thatsachen zuverlässigen Beweis zu wissen. Daß aber dies ermöglicht werde, ist nicht nur um unserer großen Meister, um Glucks, um Mozarts willen zu wünschen, deren Werke ohne Kenntniß der italienischen Musik nach gewissen Seiten hin unverständlich bleiben. Die italienische Oper des 18. Jahrhunderts ist auch an sich eine so große und gehaltreiche Erscheinung, daß sie das eingehendste Studium schon um ihrer selbst willen vollauf verdient.



Sperontes'

„Singende Muse an der Pleiße."

Zur Geschichte des deutschen Hausgesanges im achtzehnten Jahrhundert.



Um ein bisher unbekanntes Gebiet für die Wissenschaft zu öffnen, wird es immer das zweckmäßige sein, zunächst die Klarlegung eines bestimmten einzelnen Punktes innerhalb dieses Gebietes anzustreben. Man gewinnt eine Operationsbasis, von der dann nach verschiedenen Richtungen ohne Gefährdung vorgegangen werden kann. Vor allem in diesem Sinne möchte ich die nachfolgende Abhandlung über das Liederwerk des Sperontes aufgefaßt wissen.

Als ein unbekanntes Gebiet darf ich den weltlichen Hausgesang am Beginn des 18. Jahrhunderts — und um diesen wird es sich handeln — wohl ohne Bedenken bezeichnen. Die Zeit liegt noch nicht sehr weit zurück, aber wir wissen in ihr viel weniger Bescheid, als z. B. über den Haus- und Gesellschaftsgesang des 16. Jahrhunderts. Von der Geringschätzung, mit der vielfach die deutsche Dichtung jener Epoche betrachtet wird, scheint etwas auf das gleichzeitige gesungene Gedicht übergegangen zu sein. Eine Blüthe des Liedgesanges wird man allerdings nicht antreffen. Wohl aber einen Zustand, der durch eine Anzahl merkwürdiger geschichtlicher Erscheinungen ausgezeichnet ist.

Sperontes' Liederbücher fordern aber auch an und für sich die Aufmerksamkeit des Forschers heraus. Sie bieten eine Menge wissenschaftlicher Probleme dar, und zum Theil recht verwickelter

Art. Ich habe mich nach Kräften bemüht, sie zu lösen, muß aber doch gestehen, daß noch manches zu thun übrig bleibt. Vorarbeiten hatte ich keine zu benutzen. Ernst Otto Lindner widmet dem Sperontes allerdings einige Seiten seiner „Geschichte des deutschen Liedes im 18. Jahrhundert". Er sagt aber fast nichts, was sich nicht ein jeder selbst sagen kann, der die „Singende Muse" in die Hand nimmt. Wie in andern Fällen, so ist er auch in diesem an den eigentlichen Schwierigkeiten des Gegenstandes vorübergegangen.

I.

Zur Michaelis-Messe 1736 erschien zu Leipzig im Buchhandel

„SPERONTES | Singende Mūse | an der | Pleiße | in | 2. mahl 50 Oden, | Der neūesten und besten musicalischen Stücke | mit den darzū gehörigen Melodien | zū beliebter | Clavier-Übūng ūnd Gemüths Ergötzūng | Nebst einem Anhange | aūs J. C. Günthers Gedichten. | Leipzig. | aūf Kosten der lūstigen Gesellschafft | 1736". Das von Busch aufs sauberste in Kupfer gestochene Titelblatt ist mit Blumengewinden und Instrumenten, mit Musengestalten, die in Initialen verflochten sind, mit Amoretten, Schwänen, Tauben reichlich, aber geschmackvoll ausgestattet. Auf der unteren Hälfte halten zwei Amoretten ein Segel, auf das der Anfang des ersten Liedes gravirt ist. Darunter eine weibliche Gestalt auf einem Delphin; sie läßt ein Band flattern mit dem Namen „Leipzig". Vor dem Titelblatte ist ein von Richter entworfener, von C. F. Boetius radirter Kupferstich eingeheftet, ein Stück der äußeren Stadt darstellend: im Hintergrund erscheinen Pleißenburg, Thomasschule und Thomaskirche, nach dem Vordergrunde zu zieht sich neben dem Stadtgraben die Promenade hin, rechts davon die beliebten Vergnügungsgärten von Apel und Bose, im Vordergrunde ein Parquet, auf welchem sich feingekleidete Damen und Herren an Musik, Karten- und Billardspiel ergötzen. Links, jenseits des

Stadtgrabens, ist in einer Reihe von Häusern Schellhafers Haus besonders kenntlich gemacht.

Hinter dem Titel findet sich zunächst ein Blatt mit einem Widmungsgedichte in Alexandrinern. Das Buch selbst besteht aus 12¼ Bogen in Hochquart, hundert Gedichte und achtundsechzig Musikstücke enthaltend. Die Musik ist in Kupfer gestochen und steht in zwei Systemen, theilweise mit beziffertem Baß, selten mit ausgeschriebenen Harmonien, jedesmal auf dem obern Theile der Seite, ohne untergedruckten Text; das Gedicht findet man als ein selbständiges Ganze darunter. Mit Nr. 68 hören die Musikstücke auf, und es stehen über den nun folgenden Liedern nur die Hinweise auf frühere Melodien, nach welchen sie zu singen sind. Mit Nr. 84 schon beginnt der „Anhang aus Johann Christian Günthers Gedichten". Auch beim Druck der Dichtungen läßt sich das Bestreben erkennen, etwas Ungewöhnliches und besonders Zierliches herzustellen. Der Holzschnitt ist nicht gespart: vor dem Anfang eines jeden Liedes ist ein menschliches oder halbmenschliches Figürchen angebracht, unter der letzten Strophe Radleiern, Schnabelflöten, Hörner, Spinette oder andere Zierrathen.

„Gesellschaften" gab es damals in Leipzig zu den verschiedensten Zwecken: eine deutsche Gesellschaft, eine Vertraute deutsche Rednergesellschaft, eine Scherzhafte Gesellschaft — diese letztere, unter Gottscheds Aegide stehend, war schon mehr nur litterarische Coterie[1]). Die „lustige Gesellschaft", welche die „Singende Muse" herstellen ließ, bestand unzweifelhaft aus Studenten; der Inhalt des Buches beweist es klar. Daß Schellhafers Haus auf dem beschriebenen Kupferstich zu sehen ist, wird kein Zufall sein: hier hatte die Gesellschaft jedenfalls ihre Zu-

---

[1]) „Auf Kosten der scherzhaften Gesellschaft" erschienen zu Leipzig zwischen 1733 und 1736 die „Neufränkischen Zeitungen von Gelehrten Sachen" (Königliche öffentliche Bibliothek zu Dresden).

sammenkünfte[1]. Sie muß Mitglieder gehabt haben, die etwas draufgehen lassen konnten.

Den buchhändlerischen Vertrieb der „Singenden Muse" übernahm Friedrich Matthias Friese in Leipzig[2]. Bald nach dem Erscheinen wurde indessen aus den noch nicht verkauften Exemplaren das letzte Blatt herausgenommen, auf dem die Lieder „Ihr Schönen höret an" und „Befördert, ihr gelinden Saiten" sich befinden. Statt dessen wurde ein halber Bogen eingefügt, auf dessen erster Hälfte die Lieder „Schwartzer Augen Gluth und Kohlen" und „Jagen verbleibet das schönste Vergnügen" Platz fanden, während die andre für ein eigens zu dieser neuen Ausgabe angefertigtes Register verwandt wurde. Der ersten Ausgabe scheint überhaupt kein Register beigegeben gewesen zu sein: in dem einzigen Exemplar derselben, das mir bekannt ist[3], findet sich wenigstens keins. Exemplare der zweiten Ausgabe kommen noch verhältnißmäßig häufig vor.

1740 war eine neue Auflage nöthig geworden, die auch zu Michaelis erschienen ist. Den Verlag übernahm jetzt der Buchhändler Johann Jakob Korn in Breslau, der in Leipzig eine Verlags-Niederlage gehabt haben wird. Ich habe nie ein Exemplar dieser Auflage gesehen. An ihrer Existenz darf aber nicht gezweifelt werden, denn nicht nur der Leipziger Meßkatalog von Michaelis 1740 kündigt sie an, sondern sie wird auch citirt von F. W. Marpurg in den Kritischen Briefen über die Tonkunst, Band I (Berlin, 1760), S. 162. Wären diese beiden Zeugen nicht, so würde man freilich geneigt sein, sie mit der nächstfolgenden Auflage für identisch zu halten, die 1741, wahrscheinlich schon zu Ostern, ausgegeben wurde. Auch sie verlegte Korn, die

---

[1] Schellhafers Saal, damals der größte und glänzendste der Stadt, wurde gern für festliche Versammlungen benutzt. Man sehe die Schilderung F. W. Zachariä's im 2. Gesang des „Renommist". — Der unter Görners Leitung stehende Studenten-Musikverein hatte bei Schellhafer seine Uebungen.

[2] Leipziger Meß-Katalog von Michaelis 1736.

[3] In meinem Besitz befindlich.

Herstellung übernahm Johann Gottlob Immanuel Breitkopf in Leipzig und vollendete sie zwischen dem 18. Februar und 2. April 1741[1]). Die Kosten betrugen 89 Thaler; das Werk war 13 Bogen stark, und zur Auflage wurden 3 Rieß und 17 Buch Papier verwandt. Hieraus läßt sich berechnen, daß die Auflage aus ungefähr 130 Exemplaren bestanden haben wird. Zum Titel und zu den Musikstücken würden die alten Kupferplatten wieder benutzt. Doch haben die Musikstücke manche und vom Kupferstecher oft recht ungeschickt hergestellte Aenderungen erfahren: bei 40 Stücken ist Bezifferung zugesetzt, bei 34 hier und da der Baß verbessert, Melodieänderungen habe ich nur bei 10 Stücken bemerkt und auch diese sind wenig bedeutend. Auf dem Titel steht auch wieder „auf Kosten der lustigen Gesellschaft"; nur die Jahreszahl darunter ist geändert. Ob nun diese Gesellschaft damals noch bestand, und Korn nur in deren Auftrage handelte, oder ob jener Vermerk etwa aus Nachlässigkeit auf der Kupferplatte stehen geblieben ist, läßt sich nicht mehr entscheiden. Die Liederordnung der veränderten ersten Auflage ist beibehalten, die beiden ausgemerzten Lieder sind aber wieder hinzugenommen, so zwar, daß „Befördert, ihr gelinden Saiten" Nr. 101, „Ihr Schönen höret an" Nr. 102 geworden ist. Hierdurch geräth allerdings der Inhalt des Buches mit dem Titel in Widerspruch, welcher nur „2. mahl 50 Oden" ankündigt. Möglichenfalls ist auch hier noch eine nachträgliche Aenderung eingetreten. Doch kann die Sache auch einen andern Grund haben, den ich später angeben werde.

Der Beifall, den sein Liederbuch fand, veranlaßte den Verfasser zur Herausgabe eines zweiten Theils. Er trägt den Titel „SPERONTES | Singender Muse | an der | Pleiße | Erste Fortsetzung, | in | 2. mahl 25 Oden | Derer neuesten besten und leichtesten | musicalischen Stücke, | mit denen dazu gehörigen

[1]) Handlungsbuch der Verlagsbuchhandlung Breitkopf & Härtel in Leipzig, Fol. 288.

Melodien versehen | und zu beliebter | Clavier-Uebung und Gemüths-Ergötzung | ans Licht gestellet: | [folgt ein Doppel-Monogramm] in Leipzig | 1742." Die Einrichtung ist dieselbe wie beim ersten Theil, der Titel in ähnlicher Weise, doch mit sparsamerer Ausstattung in Kupfer gestochen. Der Verfasser ließ einige Prachtexemplare auf sehr starkem Papier abziehen, und bei ihnen den Titel und sämmtliche Musikstücke in Rothdruck herstellen; außerdem ließ er diesen eine Dedication vorfügen, in der er sich seinen „Gönnern und Freunden zu fernerem hochgeneigtestem Wohlwollen und besonderer Freundschaft ganz ergebenst" empfiehlt. Offenbar hat er also die „Erste Fortsetzung" auf eigene Kosten drucken lassen und die Prachtexemplare einigen einflußreichen Personen geschenkweise überreicht[1]). Die Auflage kann nur eine kleine gewesen sein, denn noch in demselben Jahre erfolgte durch Breitkopf ein Neudruck. Man erkennt ihn an der Drucker-Angabe am Fuß des Registers, aber auch ohne dies ist er aus der abweichenden Form ersichtlich: aus der Vertheilung der Strophen auf den verfügbaren Raum, aus den Druckerstöcken und aus den Holzschnitt-Verzierungen unter den Gedichten. Ferner ist die Orthographie modernisirt, die typographische Anordnung auch im Einzelnen geschickter, das Papier besser, die Lettern reinlicher. Sachliche Abweichungen enthält der Neudruck nicht, die Uebereinstimmung ist vielmehr so vollständig, daß auch die Fehler des Registers stehen geblieben sind[2]). Die Ausgabe der „Ersten Fortsetzung" erfolgte aber erst Ostern 1743. Ob Korn bei derselben betheiligt war, habe ich nicht ermittelt. In Leipzig war das Buch bei Friedrich Lankischens Erben zu kaufen[3]).

[1]) Das einzige dieser Prachtexemplare, das ich gefunden habe, besitzt die Universitäts-Bibliothek zu Leipzig. Die Jahreszahl ist heraus geschnitten.

[2]) Die Fehler bestehen darin, daß sechs Liederanfänge falsche Zahlen hinter sich haben; statt 11 muß 15, statt 14: 11, statt 10: 14, statt 25: 10 stehen. Aus den falschen Zahlen geht wohl hervor, daß die Anordnung der Lieder ursprünglich eine andre war.

[3]) Leipziger Meß-Katalog von Ostern 1743.

Die zweite Fortsetzung erschien noch zu Michaelis desselben Jahres. Sie enthält ebenfalls 50 Oden, doch nur mit 49 Melodien, da Nr. 25 und 26 auf dieselbe Melodie zu singen sind. Der Titel hat insofern eine Veränderung erlitten, als an Stelle des Doppel-Monogramms ein fruchtbeladener Baum zu sehen ist, durch den sich ein Band schlingt; auf dem Bande steht der Hexameter: Uberior fructus crescit crescente labore. Wer den Druck besorgt hat, weiß ich nicht. Commissions-Verkäufer waren Friedrich Lankischens Erben [1]). Der Verfasser hatte also auch diesen Theil auf seine Kosten herausgegeben.

Zwei Jahre später, 1745, kam die dritte Fotsetzung ans Licht; sie stimmt in derEinrichtung mit der erstern und zweiten überein und enthält wiederum zweimal 25 Oden. Ueber der Jahreszahl und dem Ortsvermerk des Titels findet sich als Vignette ein Flügelroß. Oberhalb des Gedichtes Nr. 14 („Geh! geh nur immerhin") war anfänglich aus Versehen die Kupferplatte mit der Musik zu Nr. 41 eingefügt, und einige Exemplare waren bereits gedruckt, ehe das Versehen bemerkt und verbessert wurde. Man findet daher Exemplare, in denen an dieser Stelle ein Blättchen mit der richtigen Musik übergeklebt ist. Die Sparsamkeit, die aus diesem Verfahren hervorgeht, läßt schließen, daß auch die dritte Fortsetzung auf Kosten des Verfassers gedruckt worden ist. Genaueres ist nicht anzugeben, da die Leipziger Meßkataloge vom Jahre 1745 nicht mehr vorhanden sind. Für alle drei Fortsetzungen ist zu bemerken, daß sich in der Redaction der Musikstücke eine geübtere Hand verräth, als bei denen des ersten Theils. Die Stücke der zweiten und dritten Fortsetzung haben keine Bezifferung mehr, dafür aber häufig einen mehr als zweistimmigen Satz.

Die lebhafteste Theilnahme des Publicums blieb immer dem ersten Theile der „Singenden Muse" zugewandt. Von ihm

[1]) Leipziger Meß-Katalog von Michaelis 1743. In Verbindung mit der zweiten Fortsetzung wird hier die erste zum zweitenmale angezeigt.

wurde Ostern 1747 eine vierte Auflage veranstaltet. Diese druckte wieder Breitkopf, und Korn in Breslau verlegte sie. Auf dem Titel steht „anjetzo viel verändert und verbessert auch vermehrter ans Licht gestellet“. Der Verfasser ist zwar zu der ursprünglichen Zahl von 100 Stücken zurückgekehrt. Die Gedichte Günthers sind aber fortgelassen und durch andre ersetzt, und an Melodien enthält die neue Auflage 8 mehr als die früheren. Diese hatten im Ganzen 68 Melodien. 44 von ihnen haben sie nebst den Gedichten mit der Ausgabe von 1747 gemeinsam. Von 18 Stücken stehen zwar die Gedichte auch in der neuen Ausgabe, sind aber hier mit andern Melodien ausgestattet, oder solchen angepaßt (siehe Nr. 91 und 71). Von 6 Stücken der älteren Ausgaben sind in der neuen weder Text noch Musik berücksichtigt (Nr. 24, 35, 43, 51, 57, 66). Außerdem fehlt das Lied „Ihr Schönen höret an“ (Nr. 102 in der Ausgabe von 1741). Die Ausgabe von 1747 enthält 17 neue Melodien zu 18 in den älteren Ausgaben befindlichen Gedichten (siehe Nr. 91) und 14 neue Melodien zu neuen Gedichten. Die Reihenfolge der Stücke ist eine ganz andre geworden. Vor allem aber haben die älteren Musikstücke durch sorgfältige Ausfeilung der Melodien, durch fließendere Bässe und geschicktere Harmonisirung eine vollendetere Form erhalten. Sie können in ihrer jetzigen Gestalt auch strengeren Kunstforderungen wohl genügen, während sie sich früher zum Theil sehr dilettantenmäßig ausnahmen. Auch die neuen Musikstücke sind von gewandter Künstlerhand redigirt. Auf der letzten Seite des Buches steht folgendes „Avertissement. Denen respective Liebhabern dieses dienet hiermit zur gewissen Nachricht: daß, außer denen Dreyen hierauf folgenden und bereits herausgegebenen Fortsetzungen, keine fernere mehr zu erwarten seyn wird. Leipzig an der Jubilate-Messe 1747“. Was es hiermit für eine Bewandtniß haben dürfte, wird später dargelegt werden.

Die „Singende Muse“ hatte somit ihren Abschluß erhalten, nicht aber ihre Verbreitung in der kunstliebenden Welt. Denn

Michaelis 1751 erschienen von neuem alle vier Theile zusammen auf dem Büchermarkt, und zwar im Verlag von Korn in Breslau (Leipzig, Lankischens Erben). Wahrscheinlich hatte Breitkopf den Druck besorgt [1]). Ob alle Theile neu gedruckt sind, kann ich nicht entscheiden, da ich ein Exemplar dieser Ausgabe vergeblich gesucht habe. Wahrscheinlich ist es nicht, denn Ostern 1754 wird im Leipziger Meßkataloge eine zweite Auflage der zweiten Fortsetzung angekündigt. Weitere Auflagen sind nicht nachzuweisen. Die ausgedehnte Verbreitung des Liederbuchs mag aber noch der Umstand anzeigen, daß um 1753 neben Leipzig auch Danzig als Publicationsort sämmtlicher vier Theile der „Singenden Muse" angeführt wird. Um eine besondere Auflage kann es sich hier nicht handeln, da als Erscheinungsjahre 1741—1745 angegeben werden [2]).

II.

Es gilt festzustellen, welcher Art die Thätigkeit des Sperontes bei der Herausgabe der vier Liederbücher gewesen ist. Hat er die Musikstücke und die Gedichte gesammelt, oder hat er jene wie diese selbst gemacht? Und wenn weder das eine noch das andere, war er dann der Componist oder der Dichter? Man könnte die Fragen auch combiniren: er kann alles das theilweise gethan haben. Dann entstände ein wahrer Knäuel von Problemen.

Die Titel der verschiedenen Theile und Auflagen geben auf diese Fragen keine Antwort. Sie sind gerade in dem Punkte, auf den es ankommt, mehrdeutig. Auch das Widmungsgedicht vor dem ersten Theile läßt uns noch im Unklaren. Es lautet:

---

[1]) Nachzuweisen ist nur, daß Korns Zahlungen an die Kupferdrucker Rochlitz und Camann, in Summa 131 Thaler 18 ggr., durch Breitkopfs Hände gingen.

[2]) Catalogus universalis dererjenigen Bücher, welche um beygesetzte Preise zu haben sind bey Ambrosius Haude und Joh. Carl Spener. Berlin. S. 654. Der Preis für das gesammte Werk ist hier 3 Thaler 4 ggr.

„Ihr Freunde meiner Kunst von beyderley Geschlechte,
Euch wiedmet sich hiermit mein schlechtes Sayten-Spiel!
Und wenn auch dann und wann der streng gebundne Kiel
Nicht eben jedem recht und wohl gefallen möchte;
So überseht das Blat mit Eurer Gütigkeit,
Und bessert, aber auch nur mit Bescheidenheit.
Ihr werdet wenigstens hierinne etwas lesen,
Was offt zwar schöner schon, doch nie so, da gewesen.

Von dieser Absicht nun gereizt und überwunden,
Trit meine Muse hier vor aller Angesicht,
Und hat ihr heischres Rohr, dadurch sie singt und spricht,
Der Sayten hellen Thon mit allem Fleiß verbunden,
In Hofnung: ihr Bemühn, wird, wo nicht allgemein,
Dennoch der jungen Welt beliebt und dienlich seyn.
Nichts bleibt vom Tadel frey; der Mensch hat seine Hasser;
Doch daran kehret sich gar wenig
der Verfasser.“

Mit vollständiger Deutlichkeit aber gibt die Buchhändler-Anzeige im Meß-Kataloge von 1736 den Sachverhalt an: „Sperontes singende Muse an der Pleisse, mit hundert Oden auf die neuesten, besten und bekanntesten Musicalischen Stücke mit denen dazu gehörigen Melodien, zu beliebter Clavier-Übung nebst einem Anhange aus J. C. Günthers Gedichten“. Die hundert Oden sind also Gedichte, die zu bereits vorhandenen Musikstücken gemacht, oder solchen angepaßt sind. Die Musikstücke waren nicht nur die „neuesten und besten“, sondern, wie die Anzeige hinzufügt, auch die „bekanntesten“ damaliger Zeit. Die Worte „mit den dazu gehörigen Melodien“ sollen anzeigen, daß in dem Buche die Tonstücke zugleich mit den betreffenden Gedichten zu finden sind, denn man dichtete damals auch Texte zu bekannten Melodien und ließ sie ohne diese drucken. Daß der Satz „Nebst einem Anhange aus J. C. Günthers Gedichten“ eine Ungenauigkeit enthält, wird man schon bemerkt haben: wörtlich genommen müßte der Anhang eine Zugabe zu den hundert Oden bilden, während er doch schon mit Nr. 84 beginnt, also in das Hundert eingeschlossen ist.

Nunmehr wird auch das Widmungs-Gedicht verständlich. Die Muse des Verfassers hat das, was sie singt und spricht, mit dem Ton der Saiten verbunden, d. h. die Dichtungen des Sperontes, welche gesungen werden sollen, sind Clavierstücken angepaßt. Da dies Verfahren ihm manchmal einen gewissen Zwang auferlegte, so war sein „Kiel" ein „streng gebundener".

Sperontes war also nicht ein Musiker, sondern ein Dichter. Wir sind genöthigt zu schließen, daß außer den Güntherschen alle Gedichte des ersten Theiles von ihm selbst gemacht sind, ein Schluß, der durch die Versicherung des Widmungs-Gedichtes bekräftigt wird, daß es dasjenige, was in dem Buche zu „lesen" sei, in dieser Form vorher noch nicht gegeben habe. Und was von dem ersten Theile gelten muß, haben wir ein Recht auf die übrigen drei und auf die neuhinzugefügten Gedichte des ersten Theiles in der Ausgabe von 1747 zu übertragen. In der That hat sich von sämmtlichen 250 Gedichten der Singenden Muse vor ihrem Erscheinen in dieser Sammlung nicht ein einziges bei gleichzeitigen oder älteren Dichtern auffinden lassen.

Von Zeitgenossen, die den Sperontes als Dichter erwähnen, kann ich Friedrich Wilhelm Zachariä anführen. In seinem Gedicht „Der Befriedigte" („Itzt, da die Erde sich verjüngt") lautet die dritte Strophe:

Speront reimt, doch er reimt für sich.
Was thut das? Ihr seyd wunderlich:
Das kann ihm ja kein Mensch verwehren.
Daß ihr euch, ihn zu lesen, scheut,
Daß ihr nicht seine Freunde seyd,
Das läßt sich hören!

Zachariä verfaßte dieses Gedicht jedenfalls, als er seit 1743 in Leipzig studirte. Ob es in jener Zeit schon irgendwo gedruckt worden ist, weiß ich nicht; in den „Belustigungen des Verstandes und Witzes" und in den „Bremer Beiträgen" hat es keine Aufnahme gefunden. Es erschien aber 1754 in seinen gesammelten

Oden und Liedern[1]), und zwei Jahre später wurde es auch componirt[2]).

Gottsched besaß auch zwei Schäferspiele des Sperontes[3]), die aus seinem Nachlasse an die Großherzogliche Bibliothek zu Weimar gekommen sind. Die Titel sind: „Das Kätzgen, ein Schäferspiel in einem Aufzuge, von SPERONTES. 1746. Leipzig, Gedruckt bey Gottfried August Stopffel." 4., und „Das Strumpfband, ein Schäferspiel, in einem Aufzuge, entworfen: von SPERONTES. 1748. Leipzig, druckts Gottfried August Stopffel." 4. Dazu kommt noch ein drittes, das Gottsched nicht erwähnt: „Die Kirms, ein Schäferspiel in einem Aufzuge, von SPERONTES 1746. Leipzig, Gedruckt mit Stopffelischen Schriften." 4[4]). Kürzlich ist auch ein „Singspiel"-Text von ihm bekannt geworden: „Der Frühling, ein Singspiel: von SPERONTES. Die Composition ist von Herrn J. G. A. Fritzschen 1749. Leipzig, Gedruckt mit Stopffelischen Schriften". 4[5]). Man sieht, daß der Verfasser diese Stücke im Selbstverlage erscheinen ließ; den Commissions-Verlag des „Kätzgen" hatten wieder Friedrich Lankischens Erben übernommen[6]). Im vierten Auftritt des „Strumpfbands" singt Bellinde ein fünfstrophiges Lied „Ich schäkre nur", oberhalb dessen nach der Methode der Singenden Muse die zugehörige Musik als Clavierstück gedruckt worden ist, und zwar wie dort als Kupferstich, auch scheint derselbe Kupferstecher thätig gewesen zu sein, der die Musikstücke der Auflage von 1747 anfertigte. Man hat also hier gewissermaßen den letzten Nachklang der Singenden Muse.

[1]) Scherzhafte Epische Poesien, nebst einigen Oden und Liedern. Braunschweig und Hildesheim (1754). S. 433.

[2]) Fr. G. Fleischer, Oden und Lieder; 1756 Nr. 10.

[3]) Nöthiger Vorrath zur Geschichte der deutschen Dramatischen Dichtkunst. Leipzig, 1757. S. 323 und 330.

[4]) In meinem Besitz.

[5]) Auf der Königl. öffentlichen Bibliothek zu Dresden aufgefunden von Robert Eitner (s. Monatshefte für Musikgeschichte, Jahrg. 1890. S. 225)

[6]) Leipziger Meß-Katalog von Michaelis 1746.

Ohne über den Werth der lyrischen Dichtungen des Sperontes schon ein Urtheil abgeben zu wollen, sei doch hier gleich gesagt, daß seine Schäferspiele poetisch werthlos sind. Sie gewähren nur zur Feststellung gewisser Stileigenthümlichkeiten des Dichters einige Ausbeute. Auch das zierlich ausgestattete „Singspiel" gehört inhaltlich in die Gattung der Schäferspiele und unterliegt demselben Urtheil. Der Form nach ist es eine madrigalische Cantate, wie man sie aus Bachs weltlichen Compositionen kennt. Es scheint auf Bestellung eines vornehmen Leipzigers gedichtet zu sein, der vor den Thoren der Stadt ein Landgut besaß und schließt mit einem Tutti auf das „glückselige Leipzig".

III.

Daß „Sperontes" ein Pseudonym ist, liegt auf der Hand. Wer verbarg sich nun unter diesem?

Sämmtliche Schriftsteller, die von ihm Notiz nehmen, nennen ihn nur mit jenem Pseudonym. Es scheint fast, als hätten sie selbst nicht gewußt, wer dahinter stecke. Mit dem Ablauf des 18. Jahrhunderts wurden seine Liederbücher vergessen, es hatte also auch Niemand Veranlassung mehr, sich um den Verfasser zu kümmern. Ob sich in neuer Zeit jemand bemüht hat, ihm auf die Spur zu kommen, weiß ich nicht; Weller bleibt jedenfalls die Auskunft schuldig[1]). Unter dem Namen „Sperantes" schrieb gelegentlich Johann Zacharias Gleichmann, aber „Sperantes" und „Sperontes" ist nicht dasselbe, und daß Gleichmann der Verfasser der Singenden Muse unmöglich gewesen sein kann, läßt sich sicher beweisen, wie man aus dem später Folgenden entnehmen wird.

Nur in Zedlers Universal-Lexikon, Band 38 (erschienen 1743) steht zu lesen: „Sperontes, ein verdeckter Nahme, unter welchen M. Lorenz Mizler verborgen seyn wollen. Es ist unter selbigen Nahmen: Die singende Muse an der Pleisse, herausgekommen.

[1]) Index pseudonymorum. Leipzig, 1856. Nebst Nachträgen.

Leipzig 1736 in 4." Aber schon die Form dieser Notiz bekundet ihre zweifelhafte Glaubwürdigkeit, und daß ihr Verfasser nicht für sie einsteht. Mizler hat geäußert oder soll geäußert haben, er sei Sperontes; das ist der Sinn. Wenn Mizler das wirklich gethan hat, so hat er die Unwahrheit gesagt. Sperontes war ein Dichter. Mizler war ein Gelehrter, versuchte sich gelegentlich auch in der Composition, aber von seinen Gedichten hat man außer einigen Gelegenheitsreimen nie etwas vernommen. Und daraus kann man sicher schließen, daß er sich ernstlicher mit der Poesie niemals befaßt hat, denn sonst hätte er es in seiner für Matthesons Ehrenpforte geschriebenen Selbstbiographie ohne Frage erwähnt. Er würde auch von der Singenden Muse in dieser Biographie nicht geschwiegen haben. Ferner: der erste Theil der Singenden Muse erschien Michaelis 1736 in Leipzig auf Kosten der Lustigen Gesellschaft daselbst, vielleicht auf deren Anregung, jedenfalls in irgend einem engeren Zusammenhange mit ihr stehend. Mizler aber befand sich bis zum Zeitpunkte des Erscheinens garnicht in Leipzig, sondern kehrte erst Michaelis 1736 von Wittenberg dahin zurück[1]). Endlich: von 1742 bis 1748 gab Sperontes in Leipzig die drei Fortsetzungen der Singenden Muse, drei Schäferspiele und die verbesserte Auflage des ersten Theils der Singenden Muse heraus, in welch letzterem er (1747) einmal ausdrücklich sagt, daß er in Leipzig lebe (siehe Nr. 64). Mizler aber war schon Anfang 1743 in Dresden, reiste den 22. April von dort mit dem Grafen Malachowski nach Kónskie in Polen, und befand sich hier noch am 23. December 1748[2]). Wenn nun die Notiz bei Zedler nicht von jemandem geschrieben ist, der das Publicum absichtlich irre führen wollte, so wäre wohl nur anzunehmen, daß Mizler von 1731 bis 1734, da er in Leipzig studirte, allenfalls auch noch 1735 bei einem vorübergehenden

---

1) Selbstbiographie in Matthesons Ehrenpforte. Hamburg 1740. S. 230.

2) Briefe an Gottsched, handschriftlich auf der Universitäts-Bibliothek zu Leipzig.

Aufenthalte daselbst[1]) dem Sperontes allerhand Clavierstücke zugetragen hätte, daß dieser dann dazu Gedichte gemacht und Mizler später gelegentlich gesagt hätte, er habe an dem Zustandekommen des ersten Theiles der Singenden Muse einen gewissen Antheil.

Johann Friedrich Gräfe gab 1737 in Halle den ersten Theil seiner „Samlung verschiedener und auserlesener Oden" heraus; der zweite Theil folgte 1739, der dritte 1741, der vierte 1743. Daß ihn zu seinem Werke das Liederbuch des Sperontes angeregt hatte, bekundet schon die Vorrede des ersten Theiles. Vergleicht man die beiderseitigen Liedersammlungen, so ergibt sich noch mehr. Gräfe hat aus dem ersten Theile der Singenden Muse drei Gedichte hinübergenommen. Das erste ist Nr. 6 „Alles, alles hör ich an", es steht bei Gräfe als 34. Ode des vierten Theiles und hat sich einige Aufputzungen gefallen lassen müssen; namentlich ist die fünfte, allerdings sehr crasse Strophe sorglich parfümirt worden. Das zweite ist Nr. 25 „Alles ist mir einerley" und tritt uns bei Gräfe als erstes Stück des zweiten Theiles in ungerührter Gestalt entgegen. Umgeformt oder umgedichtet, kann man nicht sagen, denn der Inhalt ist völlig derselbe geblieben, auch die Worte und Sätze großentheils, aber sie sind durcheinander gequirlt und so in andere zufällige Verbindungen gerathen. Das letzte Gedicht ist Nr. 75 „Nichts kan schöner als die Liebe Und ihr himmlisch Wesen seyn". Dieses hat Gräfe unter Nr. 21 des ersten Theiles wörtlich aufgenommen. Nun hat er dem vierten Theile seines Liederwerks ein Generalregister beigefügt, in dem hinter jedem Liede der Name sowohl des Dichters als des Componisten steht. Schlägt man aber die drei dem Sperontes entlehnten Gedichte nach, in der Hoffnung, auf diese Weise den wirklichen Namen des Verfassers zu erfahren, so sieht man sich getäuscht. Hinter dem ersten steht „K.", hinter dem zweiten „L." und hinter dem dritten stehen gar nur drei Sternchen. Doch hat

[1]) Mattheson, Ehrenpforte. S. 228 f.

diese Mannigfaltigkeit in der Art des Verschweigens wenigstens das Gute, daß man erkennt, der wirkliche Name des Sperontes könne weder mit K noch mit L begonnen haben. Denn wäre dies der Fall, so müßte sich hinter dem letzten jener drei Gedichte, das ganz unverändert aufgenommen ist, jedenfalls einer der beiden Buchstaben finden. K. und L. — die Chiffern sind auch noch hinter andern Gedichten der Gräfe'schen Sammlung zu lesen — sind unzweifelhaft Andeutungen der Namen derjenigen Personen, welche die Reinigung und Umschüttelung der Gedichte des Sperontes besorgten, und die wir in ihrer selbstgewählten Verborgenheit nicht stören wollen. Denkbar, wenn auch sehr unwahrscheinlich, wäre, daß Gräfe die Quelle dieser beiden Dichtungen nicht bemerkt hätte, deren eine Giovannini, deren andere Hurlebusch in Musik setzte. Aber angesichts des dritten Liedes, zu welchem er selbst die Tonweise erfand, muß die Frage aufgeworfen werden: wußte er nicht, wer Sperontes war? oder wollte er ihn nur nicht nennen? Er verkehrte viel in den literarischen Kreisen Leipzigs, widmete den ersten Theil seiner Sammlung der Frau von Ziegler, den zweiten der Frau Gottsched und stand mit dieser wie mit Gottsched selbst Jahre lang in Briefwechsel. Er war auch im Frühjahr 1737 in der Absicht nach Leipzig gekommen, einen Verleger für sein Liederbuch zu finden, was ihm aber nicht gelang [1]. Er trat mit diesem Werk in ziemlich offene Opposition zu Sperontes; die gesammte Vorrede wird von dieser Tendenz getragen, wenn er auch keinen Namen nennt. Vielleicht paßte es ihm nicht, die Welt wissen zu lassen, daß er trotzdem gleich im ersten Theile ein Gedicht des Verfassers der Singenden Muse wörtlich wiedergab. Doch wie dem immer sei, für uns mag die Thatsache genügen, daß wir den wahren Namen des Sperontes durch Gräfe nicht erfahren.

Aus der Form des Pseudonyms auf den wirklichen Namen gelangen zu wollen, wäre gleichfalls vergebenes Bemühen. Die

---

[1]) Brief an Gottsched vom 29. Mai 1737 (Leipziger Universitätsbibliothek).

Veranlassungen solcher Pseudonymen waren meist ganz zufällige und persönliche. Wer würde errathen, daß sich unter Amaranthes Corvinus, unter Menantes Hunold, unter Talander Bohse verbirgt? Möglich, daß Sperontes wie Sperantes von sperare abgeleitet ist; die Endung -ontes, welche sich an vielen Pseudonymen jener Zeit findet, wird wohl am einfachsten als Latinisirung einer beliebten französischen Endung erklärt.

Wir müssen suchen, auf anderen Wegen zum Ziele zu kommen. Auf dem Titelblatt des zweiten Theils der Singenden Muse befindet sich ein aus den Buchstaben J S S gebildetes Doppel-Monogramm. Solche Monogramme waren damals beliebt und pflegen den Verleger des Buches anzudeuten. Man findet dergleichen, um ein paar beliebige Beispiele herauszugreifen, auf dem Titel von Corvinus „Reiferen Früchte der Poesie", Leipzig 1720 (J F G = Johann Friedrich Gleditsch) und von Hunolds „Akademischen Nebenstunden", 2. Aufl. Halle und Leipzig 1726 (J F Z = Johann Friedrich Zeitler). Die Buchstaben J S S können nicht den Drucker andeuten, denn dieser war Johann Gottlob Immanuel Breitkopf, auch nicht etwa den Kupferstecher, denn dieser hieß Brühl. Sie müssen also auf den Verleger gehen, welcher, wie oben schon gesagt, dieses Mal der Verfasser selber war. Schlagen wir nun das in Rothdruck hergestellte Prachtexemplar des zweiten Theils der Singenden Muse auf, so finden wir die volle Bestätigung dieses Schlusses. Die vorgedruckte Widmung lautet vollständig und wörtlich: „Seinen | respect. | Hoch- und Werthgeschätzten | Gönnern | und | Freunden | wiedmet | diese geringschätzige Bogen, | mit | gantz ergebenster Empfehlung | zu fernerem | hochgeneigtestem Wohlwollen | und | besonderer Freundschafft: | der Autor | J. S. S."
Es ist also außer Zweifel, daß dies die Anfangsbuchstaben der Namen des Verfassers der Singenden Muse sind. Damit ist von neuem handgreiflich bewiesen, daß er weder Johann Zacharias Gleichmann noch Lorenz Christoph Mizler geheißen haben kann.

Versuchen wir nun weiter, ob nicht aus den Werken selbst Anhaltepunkte zur Bestimmung der Persönlichkeit zu gewinnen sind.

Seiner Herkunft nach muß er ein Schlesier gewesen sein. Ich schließe dies vor allem aus dem Gedicht I, 66 [1]). Das Gedicht ist sprachwissenschaftlich interessant, und da ich auch später noch darauf zurückzukommen habe, mag es hier vollständig abgedruckt werden.

1. Hoah iechs nich lang gesoat:
   Doaß kee Mensche noach mier froat.
   Wahm sooll iechs ock immer kloan?
   Olles, olles kriegt ann Moan,
   Unn iech muß Miet Verdruß
   Doas bey junga Taga sahn unn dorba.
2. Hartzer Harr Sanck Andrees,
   Soah mirrs, doß iechs aba weeß:
   Jes dann goar kee Karl firr miech,
   Wann ha noach su liederliech,
   Dahn iech koan Oß ann Moan
   Oabens hisch miet mier zu Bette nahma?
3. Jes miers dooch aba viel,
   Wann miech ehner hoaba wiel;
   Ha sey pucklich oder krumm,
   Kruppsich oder toob unn stumm:
   Nurr an Moan Muuß iech hoan,
   Aanders muuß iech miech noach goar derleeba.
4. Nu de wirst dooch amoahl
   Miech befreya voh daar Qvoal!
   Lieber Andrees, loaß miech sahn,
   Wand mirr wilst zum Moanne gahn?
   War ah sey: Bleibts derbey!
   Hannß und Merten, Nickel oder Girge.

Der schlesische Dialect in diesem Gedicht ist fast durchaus rein, wie nach den Arbeiten Karl Weinholds [2]) auch der Nicht-

[1]) Ich bezeichne fortan den zuerst 1736 erschienenen Theil der Singenden Muse mit I, die erste bis dritte Fortsetzung mit II, III, IV, die 1747 erschienene Auflage des ersten Theiles mit I⁴.

[2]) Weinhold, Ueber deutsche Dialectforschung. Die Laut- und Wortbildung und die Formen der schlesischen Mundart. Wien, Gerold 1853. — Derselbe, Beiträge zu einem schlesischen Wörterbuche. Aus den Sitzungsberichten der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften. Wien, 1855.

Schlesier erkennen kann. Man bemerkt zudem ein erfolgreiches Bestreben, die fremdartigen Dialectlaute durch Schriftzeichen wiederzugeben. Ganz consequent verfährt Sperontes allerdings nicht: wir lesen „muüß" und „muß", „wiel" und „wilst", wir lesen sogar neben der Form „mirr" auch einige Male das unrichtige „mier", neben „unn" einmal „und". Aber dies können Schreib- oder Druckfehler sein, beide bei einer so ungewohnten Sache nur natürlich. Bedenken dürfte eher noch das Wort „kruppsich" erregen, wofür „kruppig" oder „kroppig" hätte geschrieben sein sollen. Für „und" hat der Schlesier die Formen „ond", „and", „on", „an"; ich kann aber aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts auch die Form „unn" nachweisen, deren sich Sperontes bedient[1]). Ebenso verhält es sich mit „goar" für das gebräuchlichere „guar". Sperontes schreibt „doach" und „noach" für „doa" und „noa"; doch sind, nach persönlich von mir eingezogener Erkundigung, letztere Formen nicht die ausschließlich gebräuchlichen. „Derleeba" ist Dialectform für „erleben", „hartzer" für „herzer" = „lieber", und „Harr" für „Herr". Man könnte freilich, da es eben der heilige Andreas ist, der angeredet wird, und eine andere mitteldeutsche Fassung des Gedichts die betreffende Zeile mit „Härtzner Herre Sankt Andrees" wiedergibt[2]), also offenbar das erste Wort auf das Harzgebirge bezieht, einen Augenblick vermuthen, die Mundart des Gedichts sei die im Oberharz herrschende. Die Volksgebräuche und Lieder, mit denen dort am 30. November der harzische Schutzpatron von den Jungfrauen bis heute gefeiert wird[3]), könnten die Vermuthung stützen, daß grade dieses Wort nicht schlesischen Dialects sei. Allein die Wahrscheinlichkeit ist doch dagegen, da sonst fast

[1]) In einem Gedicht im Dialect der schlesischen Bauern, welches sich findet in „Des Poetischen Brief-Wechsels Fünffte Copie. Anno MDCCXXIV." S. 72 ff. (Königl. öffentl. Bibl. zu Dresden. Litt. Germ. rec. B. 201, 29 s.).

[2]) Büsching und von der Hagen, Sammlung Deutscher Volkslieder. Berlin, 1807. Nr. 66.

[3]) S. auch v. Loeper, Goethes Faust. Erster Theil (1. Aufl. 1870) S. 32, Anmerk.

alles für Schlesien zeugt[1]); auch Kleinigkeiten, wie „ock“ und „hisch“ = „hübsch“, tragen schlesischen Stempel.

Auch in vielen der andern Gedichte erkennt man an gewissen Eigenthümlichkeiten den Schlesier. Ich hebe nur einige besonders auffallende Dinge heraus. Das Wort „kürmeln“ (I, 74); man erklärt es im allgemeinen mit „lallen, als Ausdruck angenehmer Empfindungen bei kleinen Kindern“[2]), hier tritt es in erweiterter Bedeutung auf als „schönthun, kosen mit einander“. Die Formen: der Monden (II, 20, 4: Kirms S. 5), die Gärte, plur. (II, 44, 7; 50, 2), die Bunterey, d. h. eine Menge bunter Gegenstände (I[4], 61, 4)[3]), Gepüsche (I, 53, 3), ider = jeder und auch so geschrieben, aber durch den Reim sich verrathend (jeden: beschieden: I, 5, 3)[4]), die durch Abwerfung der Flexion verkürzten: verpflicht (I, 3, 2), veracht (I, 48, 3), gepfändt (Kätzgen, S. 15), bericht und hingericht (ebend. S. 9 und 10), ausgericht (Kirms S. 3). Die durch den Reim offenbar werdenden Abwandlungen: küssen: genüssen (I, 4, 1), sprißt: bist (I, 4, 2), Schlüsse: bisse (Kirms S. 6), wissen: schlüssen (Kätzgen S. 10), beschützt: beschmitzt = beschmutzt (I, 58, 6)[5]).

Noch seien zwei Stellen erwähnt, in denen ganz unerwarteterweise der Rübezahl und die Sudeten herbeigezogen werden (III, 49, 4 und IV, 40, 2). Man wird wohl nicht widersprechen, wenn ich meine, daß diese jemandem, der nicht in Schlesien geboren und aufgewachsen war, gerade an den betreffenden Stellen sehr fern liegen mußten.

Alles das würde, glaub' ich, schon vollständig genügen, die

[1]) Ueber diesen Punkt hat sich Wilhelm Tappert im Musikalischen Wochenblatt (Leipzig, Fritzsch), Jahrg. 1885, Nr. 13 in seiner Weise geäußert.

[2]) (Johann George Berndt), Versuch zu einem schlesischen Idiotikon. Stendal, 1787. S. 75. — Vgl. Weinhold, Ueber deutsche Dialectforschung, S. 95, und Beiträge zu einem schlesischen Wörterbuche unter „kirmeln“.

[3]) Weinhold, Dialectforschung S. 94.

[4]) Weinhold a. a. O. S. 40 führt aus Lohensteins Ibrahim Bassa 1, 269 an: Glieder: ieder.

[5]) Ob „Hüte“ = Hütte (IV, 40, 2; Kätzgen S. 5 und 12; Strumpfband S. 16) auch ein schlesischer Idiotismus ist, weiß ich nicht zu sagen.

schlesische Herkunft des Sperontes zu beweisen. Es kommt noch hinzu das Eintreten des Buchhändlers Korn aus Breslau, der von 1740 an den ersten Theil der Singenden Muse in Verlag nahm. Offenbar waren hier landsmännische Rücksichten wirksam.

Bei der Verwendung der Gedichte zur Feststellung der persönlichen Verhältnisse des Sperontes bedarf es der Behutsamkeit, will man anders nicht Gefahr laufen, Fehlschlüsse zu machen. Jeder Dichter hat das Recht, Begebenheiten und Zustände gänzlich zu erfinden, und auch bei der Benutzung von Erlebtem im Einzelnen von der Wirklichkeit abzuweichen. Sperontes war außerdem noch durch den Umstand gebunden, daß er trachten mußte, den Inhalt seines Gedichtes wenigstens ungefähr dem Charakter des Musikstückes anzupassen, zu dem es gehören sollte. Wissenschaftliche Untersuchung darf also nicht von dem Gegenstande des Gedichts auf das Leben des Dichters ohne weiteres zurückschließen. Wenn man I, 34 einen Marsch findet und darunter ein Gedicht „Der Abschieds-Tag bricht nun heran, Daß ich nicht länger bleiben kann“, so wird man sich einen Soldaten denken, der marschiren muß und von seinem Mädchen Abschied nimmt; niemand aber wird den Einfall haben wollen, daß Sperontes selbst dieser Soldat sei. Will der Dichter schaffen, so wählt er sich einen Gegenstand, der seine Gestaltungskraft reizt. Nun gibt es aber Gegenstände, bei denen nicht einzusehen ist, welchen Reiz sie für das Kunstvermögen des Dichters haben können, bei denen also die Hauptsache im Stoffe selbst ruht, und hier ist der Rückschluß auf die Person des Dichters zulässig. I⁴, 64 wird gesungen: „Wo sollt ich besser wohl, ihr Linden, Als wie zu euch versetzet, stehn? Hier kann ich, was ich wünsche, finden, Hier find ich alles doppelt schön“ u. s. w. Dann, dritte Strophe: „Dich, Schicksal, will ich ewig preisen, Daß du mich an den Ort geführt. Und willst du mir die Gunst erweisen Und zeigen, daß mein Wunsch dich rührt: So gönne mir, o mein Geschicke, Daß ich, bis auf den letzten Tag Von meinem Leben, dieses Glücke Verhoffen und erfahren mag!“

Es wäre absurd, hier eine Fiction des Dichters anzunehmen und den Gegenstand nicht auf ihn selbst zu beziehen. Daß sich jemand in der Lindenstadt, d. h. in Leipzig, behaglich fühlt und wünscht, in ihr seine Tage zu beschließen, das künstlerisch darzustellen konnte ihn, der nicht aus dramatischer, sondern lyrischer Anschauung schuf, nur reizen, wenn er selbst dieser Mann war. Soviel über die Kunstobjecte im Ganzen. Für die Beurtheilung der Einzelheiten gilt folgender Grundsatz. Jede Kunstgestaltung verallgemeinert. Es werden gewisse große Contouren gezogen, die Umrisse der einzelnen Bestandtheile müssen sich ihnen unterordnen. Dies gelingt leichter, wenn alles freies Erzeugniß der Phantasie ist. Je mehr wirklich erlebte Einzelmomente im Gegenstande stecken, einer desto größeren Kraft bedarf es; sie völlig in das Ganze aufzulösen: als Materie leisten sie zäheren Widerstand. Goethe war bewunderungswürdig groß in der Kunst, selbsterlebte Dinge in eine vollendete Kunstform zu verallgemeinern, ohne ihnen von der Besonderheit des Selbsterlebten etwas zu nehmen. Sperontes, nur ein kleines dichterisches Lichtstümpfchen, vermochte das nicht. Die wirklich erlebte Einzelheit stört den Contour des Ganzen, oder, um ein musikalisches Bild zu gebrauchen: er fällt aus dem Ton. In den meisten Fällen merkt man dies beim erstmaligen Lesen. An diesen Leitfäden lassen sich, wie ich glaube, die Dichtungen behufs Signalisirung seiner Persönlichkeit ungefährdet durchwandern.

Sperontes lebte also 1747 in Leipzig; er war dahin „versetzet", d. h. aus der Fremde zugezogen. Daß schon beim Erscheinen des ersten Theils der Singenden Muse Leipzig sein Wohnort war, ist eine sich von selbst darbietende Vermuthung, die durch das Gedicht Nr. 53 des ersten Theils bestätigt wird. Er stand mit der Studentenschaft in Verbindung und dichtete studentische Lieder nicht nur um 1736, sondern auch noch 1745 (I, 28[1]), 37, 60; III, 13; IV, 47). Aber schon 1736 ist er

[1]) Strophe 5: „Währt der Abend lange, Wird mir drum nicht bange; Weil mich zu der Zeit Die Gesellschaft auch erfreut, Wo man mit den Krügen klopffet, Und die Pfeiffen stopffet."

selbst über die Jugend hinaus. Wenn er im Widmungs-Gedichte des ersten Theils die Hoffnung ausspricht, daß seine Lieder, wenn nicht allen, so doch der jungen Welt Vergnügen und Nutzen bereiten würden, so sieht man, daß er sich selbst zu dieser jungen Welt eigentlich nicht mehr rechnet. Von 1736 bis 1748 war er eifrig thätig; von 1740 an erscheint fast jedes Jahr etwas von ihm in der litterarischen Oeffentlichkeit. Ich glaube auch wahrscheinlich machen zu können, daß nach und neben der Singenden Muse noch ein anderes, anonymes, Liederwerk von ihm zu Stande gebracht worden ist, dessen fünfter Theil Michaelis 1749 herauskam. Dann verstummt er für immer, und es darf also geschlossen werden, daß er nicht lange nach 1750 gestorben sein wird.

Er hatte studirt, denn er bezeichnet sich an zwei Stellen als einen „Gelehrten", oder dem „gelehrten Orden" zugehörig (III, 42, 5; IV, 30, 8). In den „Belustigungen des Verstandes und Witzes", welche von 1741 an in Leipzig herauskamen, macht einmal jemand die Bemerkung: Ein Ungelehrter heißt bei uns, der mit den Wissenschaften nicht sein Brod verdienen will[1]). Danach hätte Sperontes von irgend einer Wissenschaft Profession gemacht. Aber er hatte keine Stellung, die auf einem angesehenen öffentlichen Amte beruhte (II, 32, 2); er war, zeitweilig wenigstens, ganz arm und kämpfte hart um sein Dasein. Man sieht dies aus einem Gedichte, das in seiner Art zu den besten gehört, die er gemacht hat (I, 63). Es ist nützlich, einige Strophen mitzutheilen.

1. Das Glücke lag in letzten Zügen,
Und wolte von der Erde gehn:
Ich, voller Angst und Mißvergnügen,
Blieb bey dem Patienten stehn.
Drauf kam ein gantzer Schwarm gegangen,
Und zog durch Stube, Hof und Haus.
Kurtz um: das sämtliche Verlangen
Lief auf ein Testament hinaus.

[1]) Band I, S. 24.

2. Das Glücke war damit zufrieden,
Und hub mit schwachen Worten an:
Dem Armen sey mein Schatz beschieden,
Daß er sich besser helffen kan!
Da war an allen End und Orten
Kein Donner, den man nicht ausstieß,
Weil es bey so gesprochnen Worten
Auf mich zugleich mit Fingern wieß.

3. Die Thorheit wagte sich vor allen
Und sprach mit vollem Wiederstand:
Auf mich muß dieses Erbtheil fallen.
Gedenck an unser Freundschafts-Band!
Der fiel die Thumheit in die Rede,
Bezog sich auf den Vormunds-Schein,
Und weil sie von Natur nicht blöde,
Sprach sie: ich muß Mit-Erbe seyn.

4. Die Schelmerey schlich sich inzwischen
Mit leisen Schritten auch darzu,
In Meynung: was dabey zu fischen.
Da dacht ich endlich: wo bleibst du?
Wenn es den Narren muß gelücken,
Den tummen Leuten wohl ergehn,
Wenn Diebe sich den Beutel spicken,
Must du bey Martin Blümchen[1]) stehn.

Dann wird erzählt, wie das Glück stirbt und die Narren, Dummen und Diebe sich eilig in die Hinterlassenschaft theilen. Für Sperontes bleibt nichts als der letzte Stuhl. Ueber diesen fängt ein alter Geizhals einen Proceß mit ihm an und schickt ihm sieben Advocaten auf den Hals. „Ich sprach zu ihm: mein lieber Herre, Laßt doch die guten Leute weg! Ihr seht ja, daß ich mich nicht sperre, Greifft zu! Hier ist der ganze —." Als einen Pechvogel, der stets leer ausgeht, während andre sich gütlich thun, schildert er sich häufig. Er wünscht vergeblich, daß nur einmal, wenn auch für kurze Zeit, das Glück ihm lache (II, 14). Er arbeitet und müht sich immer mit nur geringem Erfolg (III, 3). „Ich klags dem Himmel und der Erden, Was wird doch endlich aus mir werden" (III, 6). In seiner

[1]) Wahrscheinlich ein Leipziger Pfandleiher oder Wucherer.

Noth muß er sich jede schlechte Behandlung gefallen lassen (II, 15). Er ist verschmäht, vergessen und immer einsam (IV, 32). Am Schluß eines Gedichtes, dem als Parodie allerdings eine gewisse besondere Haltung vorgeschrieben war, dessen Inhalt aber in Verbindung mit manchen ähnlichen Gedichten doch eine persönliche Beziehung verräth, wünscht er, man solle auf seinen Leichenstein setzen: „Der hier die Erde kaut Hat Noth darauf gebaut" (I, 18). Dann aber setzt ihn ein leichter Sinn wieder über alle Sorgen hinweg (III, 11). Ein häufig wiederkehrender Gedanke ist, sich philosophisch mit wenigem zu bescheiden. In den späteren Gedichten wird er im allgemeinen heiterer, zufriedener und beruhigter. Das reife Alter macht sich geltend, vielleicht auch verbesserte äußere Verhältnisse. Er ist vergnügt „in seinem Mittelstande" und geht „in seinem schlechten Kleide" (IV, 45). Eine friedliche Natur, mag er von „Feldzügen, Pulver, Stahl und Bley" nichts hören, und wünscht sich nur „Ein fröhlich Hertz, ein gut Gewißen, Gesunden Leib, mein täglich Brodt, Und einen Trunck aus reinen Flüssen" (IV, 46).

Einmal spricht Sperontes die Hoffnung aus, daß vielleicht seine Erben bekommen würden, was ihm das Glück vorenthalte (II, 43, 4). Es ist das eines der Gedichte, in die ein persönlicher Zug unerwartet hineinspielt. Mit den Erben können doch nur Kinder oder Gattin gemeint sein. In einem wüsten „Studenten-Lied" von 1736 (I, 60, 3) räth der Dichter, weil man bis zum Eintreffen des neuen Wechsels geborgt erhalte, nur immer wacker drauf los zu zechen: „Auf, auf, ihr Brüder, auf! Auf! es lebe, ders am besten kan, Unser Schwieger-Mutter Tochter-Mann!" Wer es recht überlegt, wird finden, daß ein solcher Witz einem unverheiratheten Studenten wohl kaum einfallen konnte. In späteren Gedichten sagt er dann, er habe kein eigen Weib (III, 2) und preist cynisch genug sogar die freie Liebe (IV, 20). Die Gattin könnte inzwischen gestorben sein; doch möchte ich auch nicht bestimmt behaupten, daß hier persönliche Züge zu erkennen wären.

Sperontes hat (I, 37) Günthers Lied „Brüder, laßt uns lustig sein" parodirt im Sinne eines bemoosten Hauptes, das Anwandlungen von Solidität empfindet und aus eigner bitterer Erfahrung die jüngeren Commilitonen ermahnt, frühzeitig fleißig zu sein. Wenn er (I, 53) den Ruhm von Pleiß-Athen singt, fühlt er sich schließlich doch veranlaßt, die Jugend vor gewissen Verführungen zu warnen: „Traut keinen Apffel-Bäumen! Sie haben manchen schon berückt, Und seines Glückes Keimen Im besten Wuchs erstickt." Man würde das Persönliche aus diesen Zeilen kaum herausfühlen, wenn nicht andere Aeußerungen die Gedanken schon nach dieser Richtung geleitet hätten. Aber wir lesen (I, 58) von dem Treiben der bösen Zungen, wie ihre Geschäftigkeit oft den „Redlichsten" ins Unglück bringt und dann wörtlich: „Da heißt ein übereilt Versehen Das gröste Laster von der Welt: Wenn so ein strauchelndes Geschehen Dem Richter in das Auge fällt, Der recht mit allem Vorbedacht Die Mücken zu Cameelen macht. Kaum muß dem schärffsten Mord-Gewehre Sein Richt-Schwerdt zu vergleichen seyn: Denn dieß durchschneidet Ruhm und Ehre, Und jenes trifft nur Hals und Bein." Ganz deutlich geht er erst in einem späteren Gedichte (II, 12) heraus, in welchem er der Liebe den Abschied gibt: „Ich hab es versehen, Und, eh es geschehen, Nicht besser gewußt", und in der dritten Strophe: „Ich hab es probiret, Mit Schaden gespüret; Nun thu ichs nicht mehr." Der Schluß ist leicht zu ziehen, daß ihm in Liebessachen etwas begegnet war, das für sein späteres Leben die übelsten Folgen hatte.

Ich habe alle Ergebnisse zusammengebracht, die sich für meinen Zweck aus den Gedichten gewinnen lassen, und denke, mit diesem Signalement in der Hand könnte es wohl gelingen, den Unbekannten zu finden. Er ist auch gefunden, wenn man die Voraussetzung annimmt, daß er in Leipzig gestorben ist. Ich muß zugeben, daß ich die absolute Gewißheit hierüber nicht schaffen kann. Möglich ist es ja, daß Sperontes, obschon er uns gesagt hat, wie sehr er an Leipzig hängt und daß er hier seine

Tage zu beschließen hoffe, dennoch nach 1748 noch an einen andern Ort gezogen und dort gestorben ist. Aber es ist äußerst unwahrscheinlich. Ich habe die Forschungen über volle zwanzig Jahre nach dem Erscheinen seines letzten Schäferspiels ausgedehnt. Innerhalb der Zeit von 1736 bis 1768 gibt es in Leipzig nur eine Persönlichkeit, auf welche das Signalement paßt. Auf sie paßt es aber genau.

Der Mann heißt Johann Sigismund Scholze, gebürtig aus Lobendau bei Liegnitz, geboren daselbst 1705. Er besuchte in den Jahren 1720 und 1721 die Schule zu Liegnitz und befand sich auf dieser wahrscheinlich bis zu seinem Abgange zur Universität. Daß er in Leipzig studirte, ist anzunehmen, wennschon nicht urkundlich zu belegen. Auch ob er außerdem noch eine andere Universität besucht hat, habe ich nicht ermitteln können [1]). Anfang 1729 ist er in Leipzig, immer noch als Studiosus. In der Folge figurirt er auch als Candidatus juris, oder juris Practicus, endlich wieder nur als Studiosus. Vielleicht hatte er in untergeordneter Stellung bei einem Rechtsanwalt zeitweilig sein Brod zu verdienen gesucht. Er hatte sich mit der Wittwe eines Traiteurs in Halle eingelassen, und wurde auf Befehl des Consistoriums, dem das Verhältniß kund geworden war, am 3. Januar 1729 in Leipzig zwangsweise getraut. Die Kinder dieser Ehe starben größtentheils im frühesten Alter, die Frau selbst den 12. Februar 1738. Er blieb für den übrigen Theil seines Lebens allein. Als er 1750 starb, war noch eins der Kinder um ihn. Am 30. September erhielt er sein ärmliches Leichenbegängniß [2]).

[1]) Weder die Matrikel der Leipziger Universität noch die der Universitäten Halle, Wittenberg, Jena und Frankfurt weisen seinen Namen auf.

[2]) In der amtlichen Notiz über seine Trauung heißt er „studiosus aus Lobenthau bei Liegnitz". In der Sterbeurkunde wird gesagt, er sei 52 Jahre alt geworden. Die beiden Angaben lassen sich nicht vereinigen. Nach den sorgfältigen Durchforschungen des Kirchenarchivs zu Lobendau, welche Herr Pastor Peters daselbst in dankenswerther Weise angestellt hat, kommt der Name „Scholze" oder ein ähnlicher in den Jahren 1697 und 1698 über-

Das fünfzigste Lied des vierten Theils der Singenden Muse scheint ein Freimaurerlied zu sein. Der Dichter spricht in ihm gradeweg von „unserm" Orden, auch unter der Musik sind freimaurerische Embleme, Winkelmaß, Loth und Zirkel angebracht. Scheinbar enthielte also dieses Lied einen wichtigen Beitrag zum Signalement des Sperontes: er müßte Freimaurer gewesen sein. Aber weder die Loge zu Leipzig (gegründet 1741) noch die benachbarten zu Halle (gegründet im Dezember 1743) und Altenburg weisen den Johann Sigismund Scholze in ihren Listen auf. Die Hallenser Protokolle sind allerdings aus den ersten Jahren nicht vollständig mehr vorhanden, das Fehlen des Namens in ihnen kann also noch nichts sicheres beweisen. Wäre Scholze aber auch in Halle nicht Mitglied gewesen, so müßte er einer entfernter gelegenen Loge zugehört oder — überhaupt gar kein Freimaurer gewesen sein. Seit mir von sachkundiger Seite mitgetheilt worden ist[1]), daß eine zwingende Nothwendigkeit nicht bestehe, aus dem Inhalte des Liedes auf die Freimaurerschaft des Sperontes zu schließen, erscheint mir für jene letztere Annahme manches zu sprechen. In den vierziger Jahren des 18. Jahrhunderts wurden in Mitteldeutschland die Freimaurer Gegenstand allgemeiner gesellschaftlicher Neugier. Besonderes Interesse

haupt dort nicht vor. Der Vater des Johann Sigismund S. war Amtsschreiber in Lobendau und verheirathete sich 1703; er war noch nicht vermählt gewesen. Johann Sigismund (geb. 20. März 1705) war das erste Kind der Ehe. Der Vater wurde 1722 Amtmann in Lobendau und zog 1723 von da nach Jauer. Die Personalnotiz von 1729 erscheint durchaus glaubwürdig, da sie auf Johann Sigismund Scholzes eigenen Aussagen beruhen muß. Man kann also nicht annehmen, der Ort der Herkunft sei falsch angegeben. Viel weniger verläßlich erscheint die Angabe der Sterbeurkunde. Scholzes Haus war bei seinem Tode bis auf eine halberwachsene Tochter ganz verödet. Daß unter diesen Umständen über die Zahl der Lebensjahre des vielleicht früh gealterten Mannes ein Irrthum eintreten konnte, ist leicht zu begreifen.

[1]) Durch Herrn Prof. Dr. Victor Carus zu Leipzig; dieser hat mir überhaupt mit unermüdlicher Gefälligkeit alle diejenigen Thatsachen beschafft, deren ich zur Aufhellung obigen Punktes bedurfte, und die ich persönlich und direct niemals würde haben zusammenbringen können.

erregten auch ihre aus Frankreich importirten Lieder, die man theils im Original, theils in mehr oder weniger gelungenen Nachbildungen sich aneignete. Mir liegt aus eben dieser Zeit der Beweis vor, daß französische Freimaurerlieder sogar in ein Liederbuch einer jungen thüringischen Edeldame eingetragen worden sind, die doch selbstverständlich in ihnen nur eine interessante Curiosität erblicken konnte und wollte. Die ältesten mir bekannten deutschen Nachbildungen sind um 1743 gedruckt, die auf sie folgenden Freymäurer-Lieder von Ludwig Friedrich Lenz sind 1745 vollendet worden. 1745 erschien auch der vierte Theil der Singenden Muse. Nun liebte es Sperontes überhaupt, sich in allen möglichen Stilgattungen herumzutreiben und bald so, bald so zu versuchen. Recht wohl konnte er daher auf den Gedanken kommen, es auch einmal mit einem Freimaurerliede zu probiren, um so mehr, da er wissen mußte, daß für das Publicum ein solches stets ein kräftiges Reizmittel sei. Es erinnert sein Lied bezüglich des Gedankeninhalts auch ganz entschieden an gewisse französische Vorbilder. Der Kupferstecher Krügner hat neben die erwähnten maurerischen Embleme sorglich seinen Namen gravirt, obwohl derselbe am Anfange des Theils schon groß und breit zu lesen steht. Wollte er von der Neugier für die Freimaurerei bei dieser Gelegenheit etwas auf seine Persönlichkeit herableiten? Denn Mitglied der Leipziger Loge ist auch er nicht gewesen. Endlich sei noch folgendes bemerkt. Was von dem wirklichen Namen des Sperontes absolut feststeht, sind die drei Anfangsbuchstaben J. S. S. Findet sich nun in den Listen der Logen von Leipzig, Halle und Altenburg der Name Johann Sigismund Scholze nicht, so doch auch kein anderer, für den die Buchstaben J. S. S. zuträfen[1]). Endergebniß ist also, daß aus dem Freimaurerliede weder für noch gegen die Identität von Scholze und Sperontes etwas gefolgert werden kann.

[1]) Ausgenommen ein Johann Siegfried von Schönfeld aus Holstein. Aber dieser war 1744 erst 22 Jahre alt, kann also unmöglich schon 1736 den ersten Theil der Singenden Muse herausgegeben haben.

Vielleicht ist aber in dem 50. Lied des vierten Theils die Beziehung auf den Freimaurer-Orden nur ein trügender Schein. Es war um jene Zeit, daß auf den Universitäten im Gegensatz zu den Landsmannschaften die Studentenorden entstanden, und diese ahmten freimaurerische Gebräuche nach. Die Gründung des wichtigsten von ihnen, des Amicisten-Ordens, wird in das Jahr 1746 versetzt, und ungefähr in diese Zeit gehört auch das in Rede stehende Gedicht, das 1745 zuerst gedruckt worden ist. Möglich also, daß Sperontes einem solchen Orden angehörte, deren Zweck es ja auch war, hülfsbedürftigen Brüdern beizustehen. Das 43. Lied des vierten Theils scheint dies zu bestätigen. Es gab unter den Studenten einen geheimen „Mopsorden“; 1747 wurde er in Göttingen entdeckt und unter dem 8. Februar 1748 verboten [1]). Der Anfang des Gedichts lautet:

Nun kommt mein Mops, das treue Thier,
Mir täglich angenehmer für,
Da sich die Menschen nicht mehr schämen,
Den Hundenahmen anzunehmen.

Und der Schluß:

Daß doch die Menschen insgesammt
Nach ihrem Stand, Beruf und Amt
Insonderheit die lieben Frauen
Mein Möpsgen nicht zum Beispiel schauen!
Und nicht, zur Zeit,
Schon weit und breit,
In den getreuen Orden
Sind aufgenommen worden!

Das klingt doch wie eine Satire auf den Mopsorden der Studenten, dem gegenüber sich der Orden, dem Sperontes angehörte, vielleicht besonders vornehm und vernünftig dünkte.

Der Magister Johann Gottlieb Jachmann gab 1759 in Hirschberg heraus Centifolium Scholtzianum, sive commentatio de doctis Scultetis, Schultziis, Scholtziis, Silesiis. In dieser Schrift wird Johann Sigismund Scholze nicht erwähnt. Jachmann verzeichnet größtentheils Prediger, auch einige Aerzte

[1]) Laut den Prorectorats-Acten der Universität Göttingen.

und Juristen, die in Schlesien geboren und zumeist auch später dort ansässig waren; immer aber nur solche, die es zu Amt und Würden brachten. Da hatte er freilich keine Veranlassung, den in der Fremde sitzen gebliebenen und gestorbenen armen Studenten zu berücksichtigen, von dessen muthmaßlicher litterarischer Thätigkeit, wenn sie unter Pseudonym erfolgte, er vielleicht nicht einmal Kunde hatte.

Als dem Johann Sigismund Scholze der zweite Sohn geboren wurde, bat er zum Taufzeugen den Commerzienrath Johann Heinrich Zedler, den Verleger ebendesjenigen Universal-Lexikons, in dem die oben beleuchtete falsche Notiz über den Verfasser der Singenden Muse steht. Dies könnte einen Augenblick stutzig machen. Jedoch wurden angesehene und wohlhabende Leute von bedürftigen oft in dieser Weise angegangen; es brauchen also engere Beziehungen zwischen beiden nicht vorausgesetzt zu werden. Bestanden sie aber wirklich 1731, so konnten sie 1743 längst gelöst sein. Und waren sie nicht gelöst — Zedler, als bloßer Verleger des Lexikons, las sicher nicht alle Artikel desselben durch. Man könnte aber auch auf einen andern Gedanken kommen, daß nämlich Scholze selbst der Urheber des Artikels über Sperontes gewesen wäre. Der Erfolg, mit dem er sein Incognito der Mit- und Nachwelt gegenüber bewahrt haben würde, ließe schließen, daß er sich sehr bemüht hätte, unerkannt zu bleiben. So könnte er durch jene Notiz das Publicum haben auf eine falsche Spur leiten wollen. Ein Mann von Begabung, der vielleicht mit stolzen Hoffnungen ins Leben hinausgesegelt war, dann jämmerlich Schiffbruch gelitten hatte, der, mit der gemeinsten Lebensnoth im Kampfe, sich vielleicht zu den unwürdigsten Arbeiten bequemen mußte, der einen Namen trug, welcher durch viele ausgezeichnete Männer zu hohem Ansehen in seinem Vaterlande gebracht worden war — das Gefühl der Scham und Scheu, die öffentliche Aufmerksamkeit auf sich zu lenken, würde bei einem solchen Manne begreiflich sein und ihm nicht zur Unehre gereichen.

Es scheint, als ob die Verpflichtungen der deutschen Litteratur gegen die Species der verbummelten Studenten und verkommenen Studirten im Wachsen wären. Hoffmann von Fallersleben hat in Christian Wilhelm Kindleben den Verfasser des neueren Gaudeamus igitur entdeckt, Friedrich Zarncke Christian Reuter als den Verfasser des Schelmuffsky herausgestellt. Zu ihnen käme Johann Sigismund Scholze als dritter [1]).

IV.

Die kunstgeschichtliche Bedeutung der Singenden Muse liegt vor allem darin, daß sie uns nicht weniger als 248 kleine Musikstücke aufgezeichnet erhalten hat, die in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts für Leipzig und Mitteldeutschland, auch wohl noch für einen weiteren Kreis dasjenige waren, was man vor fünfzig und mehr Jahren bei uns Favorit-Stücke zu nennen pflegte. Es ist Musik wie sie damals zur häuslichen Unterhaltung diente, großentheils Mittelgut, auch das Geringwerthige fehlt nicht, wird aber durch manches Ausgezeichnete mehr als aufgewogen. In gleich günstiger Lage, wie die ist, welche uns die Liederbücher des Sperontes gewähren, befinden wir uns keiner anderen Periode der deutschen Musikgeschichte gegenüber. Es liegt im Wesen solcher Tonstücke, daß sie unversehens auftauchen,

[1]) Herr Regierungsrath Meißner in Altenburg besitzt, wie vor einigen Jahren durch Reinhard Kade bekannt geworden ist, eine von C. F. Loos aus Nürnberg 1767 in Zinn geprägte Medaille mit der Umschrift: „Sigismundus Scholz Aet. 50.“ Sie trägt auf der Vorderseite das Brustbild eines Mannes mit Allongeperrücke, gesticktem Rock und gestickter Weste. In dem Wappen, das die Rückseite einnimmt und die Umschrift trägt: „Pars mea deus in aeternum“, treten zwei gekreuzte Schnabelflöten hervor, die auf eine Beziehung des Mannes zur Musik schließen lassen. Es hat einen Magister Sigismundus Schulzius aus Breslau gegeben, der Geistlicher war und 1730 gestorben ist. Aber ein Geistlicher würde schwerlich in dem beschriebenen Costüm dargestellt worden sein. Möglich ist es immerhin, daß hier Sperontes' Bildniß vorliegt, und daß einige Verehrer, vielleicht in Erinnerung an frohe Jugendzeiten, die sie in seinem Umgange verlebt hatten, 17 Jahre nach seinem Tode diese Medaille bei irgend einer unbekannten Veranlassung prägen ließen. Daß die Altersangabe falsch wäre, brauchte im Hinblick auf das S. 204, Anmerk. Gesagte nicht Wunder zu nehmen.

sich schnell verbreiten und ebenso schnell wieder verschwinden. Schon jetzt würde es schwer halten, auch nur das auf einen Haufen zu bringen, was im zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts den Durchschnitt der musikliebenden Welt in dieser vorübergehenden Weise ergötzt hat. Für jene Zeit, da wenigstens in Deutschland solch kleine Unterhaltungsstücke nur ausnahmsweise gedruckt worden, sich günstigen Falls abschriftlich und in sehr vielen Fällen gewiß nur mittelst des Gedächtnisses fortpflanzten, müßte man den Versuch, ein halbwegs vollständiges Material zusammen zu bringen, von vorn herein als aussichtslos bezeichnen. Gewiß ist in handschriftlichen Clavier- und Liederbüchern noch manches erhalten, was in diese Zeit gehört; ich selbst habe Gelegenheit gehabt, eine Anzahl solcher Bücher zu sammeln und hoffe, daß sich noch mehreres herzufinden wird. Das aber läßt sich schon jetzt sagen und klar machen, daß die Singende Muse, wenn auch nicht den einzigen, so doch einen Haupt-Mittelpunkt bilden wird, um den sich neu hinzukommendes Material zu gruppiren hat. Ueber die kunstgeschichtliche Wichtigkeit solcher Musik brauche ich kein Wort zu verlieren.

Indessen auch der poetische Theil: die von Sperontes zu den Musikstücken erfundenen Dichtungen, verdient eine aufmerksame Betrachtung. Wer von der Höhe einer späteren Zeit geringschätzig auf sie herabsehen will, dem muß gesagt werden, daß im 18. Jahrhundert wenigstens eine große Masse des deutschen Volkes diese Geringschätzung nicht getheilt hat. Manches Gedicht des Sperontes hat eine außergewöhnliche Verbreitung erfahren und im Munde gewisser Kreise bis gegen Ende des Jahrhunderts fortgelebt. Das bietet allerdings noch keinen ausreichenden Maßstab für seinen künstlerischen Werth, ist aber doch immer ein Zeugniß für eine gewisse innere Kraft, und die kleinen Kunstgebilde, die diese Kraft besessen haben, sind somit ein unverächtlicher Gegenstand der geschichtlichen Forschung.

Ein großer Theil der Lieder besingt die Liebe. Auch einige Naturlieder kommen vor, Schäfer- und Hirtenlieder, Lieder zum

Lobe des Landlebens, des Frühlings, Herbstes und Winters. Die Schönheit der Gärten wird gepriesen, Rosen, Veilchen, Nelken werden zum Gegenstande besonderer Gedichte gemacht. Es findet sich ein Jagdlied, ein Kriegslied [1]), ein Soldatenabschied. Der Studentenlieder sind mehrere, leichter Sinn und unbekümmertes Genießen der Jugendzeit wird auch in andern Gedichten empfohlen. Im Gegensatz dazu: Klagen eines Unglücklichen, Betrachtungen über die Vergänglichkeit aller Dinge, Lob der Geduld im Unglück, der steten Gelassenheit, der Zufriedenheit. Bei den philosophirenden und moralisirenden Liedern fällt es auf, daß mit Vorliebe von der Hoffnung gesprochen wird; eine Anzahl von Liedern ist ausschließlich ihr geweiht. Der Dichter hatte wohl Nöthigung genug, die Fähigkeit des Hoffens in sich lebendig zu erhalten; unwillkürlich drängt sich der Gedanke an eine Beziehung zu dem von ihm gewählten Pseudonym auf. Außerdem werden noch besungen: die Tugend, die Verschwiegenheit, die Freundschaft, die fünf Sinne, die Musik, das Clavier, Leipzig, Geld, Rauchtabak, Schnupftabak, Caffee, Rheinwein, Burgunder, Kegelschieben, Billard, Kartenspiel, Schlittenfahren, endlich auch der Mops des Dichters. Der in seiner Zeit besonders beliebten satirischen Dichtung scheint Sperontes innerlich fern gestanden zu haben, nur einige wenige Versuche in dieser Gattung sind vorhanden. Das einzige erzählende Gedicht, das vorkommt (I, 63), ist größeren Theils oben abgedruckt worden. Die Richtung seiner Phantasie ging ganz vorzugsweise auf das Lyrische und Subjective, so sehr, daß auch die Fälle selten sind, in denen er einmal ein Lied einer Person weiblichen Geschlechts in den Mund legt.

Sperontes ist sehr gewandt im Versemachen, Reimen und Strophenbauen, aber kein erfindungskräftiger Dichter. Er war belesen und von gutem Gedächtniß. Daher finden sich überall bei ihm Anklänge an beliebte Dichter der Zeit, oftmals geradezu

---

[1]) I, 70; vermuthlich auf das Jahr 1734 zu beziehen.

Wiederholungen aus ihnen. Sein Interesse für Günther geht schon aus dem Anhang Güntherscher Gedichte hervor, der den ersten Theil der Singenden Muse beschließt, verräth sich aber auch in den eigenen Gedichten genugsam. Bessers berühmte Lieder über die blauen und schwarzen Augen dürften ihm den Anstoß zu zwei Liedern gleichen Inhalts (I[4], 89 und 90) gegeben haben[1]). Hunold findet sich nachgeahmt in dem Liede „Ey! so fahre denn dahin, Stoltze Schöne, leichter Sinn!" (IV, 16)[2]). Besonders eifrig hat er die Poetik von Neumeister-Menantes studirt[3]) und die darin enthaltenen weltlichen Gedichte Neumeisters. Gleich das zweite Lied des ersten Theils der Singenden Muse ist dem Anfange einer weltlichen Cantate Neumeisters nachgedichtet[4]). Ebenso II, 4, III, 15 und zum Theil auch IV, 16[5]). Ein sehr beliebtes Lied Neumeisters war „Erbarme dich, du Schönheit dieser Welt"[6]). Sperontes muß es sich tief eingeprägt haben, denn er geräth einmal, sicherlich unbewußt, ganz in einen Gang desselben hinein (I, 23, 1). An Pitschels Caffee-Lied erinnert er in II, 47, an eine Cantate Picanders II, 32[7]). Von den Parodien, in denen Sperontes sich absichtlich an gewisse Vorbilder anschloß, wird später noch zu reden sein.

---

[1]) Des Herrn von Besser Schrifften, Beydes In gebundener und ungebundener Rede. Leipzig, 1732. S. 735—737. — Daß diese beiden Besserschen Lieder damals in den Leipziger Kreisen beliebt waren, geht auch hervor aus den Belustigungen des Verstandes und Witzes. Band I (1741), S. 517.

[2]) Menantes, Die Edle Bemühung müssiger Stunden. Hamburg, 1702. S. 57 f.

[3]) Die Allerneueste Art, Zur Reinen und Galanten Poesie zu gelangen. Hamburg, 1707.

[4]) A. a. O. S. 292.

[5]) A. a. O. S. 321, 380 und 383.

[6]) A. a. O. S. 119 ff.

[7]) Pitschels Lied, 1739 verfaßt, steht in den Belustigungen des Verstandes und Witzes I, S. 243 ff.: Picanders Cantate in dessen „Ernst-Scherzhaften und Satyrischen Gedichten". 4. Aufl. Leipzig, 1748. S. 238 f. Eine Umarbeitung dieser Cantate componirte J. S. Bach.

Der Gedanke, die fünf Sinne zum Gegenstande eines Gedichts zu machen (I, 6; vgl. I, 29), stammt wahrscheinlich aus dem Französischen. Ich bin allerdings im Augenblick nur im Stande, aus etwas späterer Zeit ein solches Gedicht nachzuweisen [1]). Mittelbar mit einem französischen Gedicht dürfte auch das Lied „So lang' ich meine Tabackspfeiffe" (I⁴, 99) zusammenhängen. Nämlich insofern es sicherlich entstanden ist in Folge des Liedes „So oft ich meine Tobacks-Pfeiffe", welches man aus dem größeren Clavierbuche der Anna Magdalena Bach (1725) kennt. Sperontes schlägt von der zweiten Strophe an eine ganz andere Richtung ein; aber wer ihn beobachtet hat, weiß, daß es überhaupt seine Art war, in dieser Weise an ein Vorhandenes anzuknüpfen. Dem Lied in Anna Magdalena Bachs Clavierbuch liegt folgendes Gedicht des Pfarrers Lombard aus Middelburg zu Grunde:

Doux charme de ma solitude
Ardente Pipe brulant fourneau,
Qui purge d'humeurs mon Cerveau
De mon Esprit l'Inquietude.
Tabac dont mon ame est ravie
Quand je te vois passer en l'air,
Si tot que du Ciel un Esclair
Je vois l'image de ma vie.
Car en regardant la fumée
Incontinent je m'apperçois
N'étant qu'une cendre animée,
Je passerai bien comme toi [2]).

In der deutschen Dichtung ist der knapp gefaßte Gedanke des Originals nach der Gewohnheit unserer damaligen Poeten

[1]) Tribut de la Toillette (eine Sammlung von Chansons und Parodien). 2. Band. Paris, um 1740. S. 477 f. (Air posthume de Mr. Mouret, gestorben 1738.)

[2]) In dieser Fassung bei Menantes, Auserlesene und theils noch nie gedruckte Gedichte. Band III, Halle 1720. S. 671. Eine Uebersetzung von Garlieb Sillem bei Weichmann, Poesie der Niedersachsen. Band III, S. 334. Als Sonett, in correcterer Sprache, also vermuthlich das wahre Original darstellend, und mit einer Uebersetzung des Freiherrn von Canitz in dessen Gedichten herausgegeben von J. U. König. 1734. S. 300 und 301.

ins Breite zerlassen. Schon in einem älteren Liede zum Lobe des Tabaks findet sich eine Spur seiner Einwirkung, die aber im Ganzen ziemlich fremdartig berührt[1]). Die Gestalt, in der sich das Lied in dem Bachschen Buche findet, ist nicht die Originalgestalt, sondern eine auf sechs Strophen verkürzte. Ursprünglich scheint es nicht weniger als zehn Strophen gehabt zu haben und kommt so noch auf einem gegen 1800 gedruckten Fliegenden Blatte vor[2]). Auf einem scheinbar etwas älteren Fliegenden Blatte steht es siebenstrophig[3]). Sechsstrophig steht es als Nr. 56 in der um 1770 gedruckten „Ganz neu zusammen getragenen Liebes-Rose". Aber die Strophen stimmen mit den Bachschen nicht überein; jene wie diese erscheinen nur als eine Auswahl. Um 1800 lieferte J. Wessely eine neue Composition für eine Baß-Stimme mit Clavier und ließ sie im Selbstverlage erscheinen[4]). Die sechs Strophen stimmen bis auf eine ziemlich genau mit dem Bachschen Texte überein. Man sieht, daß das Lied eine lange Geschichte hat; sie verläuft sich ins 19. Jahrhundert hinein[5]).

Unter I, 12 liest man bei Sperontes folgendes Lied:

1. Liebe mich redlich, und bleibe verschwiegen,
Lencke dein Hertze mit Vorsicht dahin,
Unter die Aufsicht der Neider zu schmiegen!
Schweigen bringt öffters beym Lieben Gewinn.
Was lieget dir daran, Obgleich nicht jederman
Was uns geheim vergnügt, Zu wissen kriegt?

---

[1]) Fünfte Strophe des Liedes „Wer will, der mag sich so ergötzen An Tuberosen und Jasmin"; aus „Herrn von Hoffmannswaldau und anderer Deutschen auserlesener und bißher ungedruckter Gedichte dritter Theil." Franckfurt und Leipzig, 1725. S. 348 f. Die erste Ausgabe dieses Theils erschien 1703.

[2]) Meusebachsche Sammlung der Königl. Bibliothek zu Berlin. Y d. 7906.

[3]) Befindlich auf der Großherzoglichen Bibliothek zu Weimar.

[4]) Ein Exemplar ist in meinem Besitz.

[5]) G. W. Fink, Musikalischer Hausschatz der Deutschen. Leipzig, 1843 Nr. 52.

2. Liebe mich redlich, und bleibe verschwiegen!
Lieben ist ärger als irgend ein Spiel:
Willst du mit Vortheil die Leute betrügen,
Traue den Wänden auch nimmer zu viel.
Wer seinem Nachbar traut, Der in die Karte schaut,
Wird, eh er es bedacht, Labeth gemacht[1]).

3. Liebe mich redlich, und bleibe verschwiegen!
Vorsicht und Glücke, Verhängniß und Zeit
Werden es endlich schon wissen zu fügen,
Daß dich dein Lieben und Schweigen nicht reut.
Ich bin dir ewig treu, Und schwör ohn Heucheley:
Du sollst mein nur allein, Kein andrer seyn!

Ein Lied ganz ähnlichen Inhalts: „Mein Engel, laß uns heimlich lieben" steht unter III, 22. Die Uebereinstimmung der Gedanken und sogar einzelner Ausdrücke aus dem Liede: „Willst du dein Herz mir schenken", das aus Anna Magdalena Bachs Clavierbuch mit der Composition Giovannini's bekannt geworden ist, wird man sofort bemerken. Ob dieses oder jene älter sind, läßt sich einstweilen noch nicht feststellen. Ich muthmaßte früher in dem Liede „Willst du dein Herz mir schenken" eine Uebersetzung aus dem Italienischen, weil ich seine Entstehung in der Zeit nach 1750 suchte[2]). Es muß aber viel älter sein. In dem Liederbuche der Frau von Holleben, auf das noch häufiger zurück zu kommen sein wird, findet es sich an einer Stelle eingeschrieben, die auf die Zeit zwischen 1730 und 1748 schließen läßt. Damals muß es schon weit verbreitet gewesen sein. Zurückzuführen ist es auf ein Gedicht Christian Weises in dessen Schauspiel „Des Jephtah Tochter-Mord", welches „Den 13. Febr. MDCLXXIX. Auff der Zittauischen Schaubühne vorgestellet" worden ist[3]). Im siebenten Aufzuge des zweiten Actes kommt ein Lied vor, welches der Prinz Dodo an Thamar, die Tochter Jephtahs,

---

[1]) Labeth (= la bête) machen: sein Spiel verlieren.

[2]) „J. S. Bach" I, S. 835.

[3]) Ich verdanke den Hinweis darauf Herrn Professor Erich Schmidt in Berlin.

gesandt, und diese von dem Capellmeister Thubal hat in Musik setzen lassen. Es lautet:

1. Ich hab ein Wort geredt, mein Kind, ich liebe dich:
Doch bistu mir geneigt, so dencke nicht[1]) an mich:
Ja, wenn du dencken wilst, so fang es heimlich an,
Daß Niemand außer uns die List verstehen kan.

2. Die Liebe wil annoch bey uns verschwiegen seyn,
Drum schleuß die gantze Lust in deinem Hertzen ein,
Und ist es dir ein Ernst, daß ich dir dienen sol,
So braucht es schlechte Müh, nur lieb und schweige wol.

3. Die Welt ist gar zu schlau, ich traue keiner Wand:
Derhalben bleibe mir von außen unbekand:
Begehre keinen Blick, und keinen Liebes-Gruß,
So lang ich in geheim der Leute spotten muß.

4. Die Wachen sind bestellt, sie wollen etwas sehn;
Doch ihnen zum Verdruß soll nicht ein Tritt geschehn:
Genung daß du, mein Kind, also versichert bist,
Daß die Zusammenkunfft nicht groß von nöthen ist.

5. Vielleicht erscheinet bald der angenehme Tag,
Daß mein verborgner Sinn sich recht erklären mag:
Da sol die schöne Lust, als wie der Sonnen-Schein
Der auff den Regen folgt, gedoppelt lieblich seyn.

6. Anjetzo laß mich noch in meiner Einsamkeit,
Und halte neben mir die kurtze Fasten-Zeit.
Denn sol ich jetzo nicht in deinen Armen ruhn:
So wil ich meine Pflicht doch in Gedancken thun.

Zunächst sind nach diesem Muster zwei Gedichte Neumeisters gefertigt: „Wohl dem, welcher seine Brust Mit Verschwiegenheit verschließet" und „Ich hab ein Wort geredt: Mein Kind, du bleibest mein"[2]). Es ist natürlich, daß „Willst du dein Herz mir schenken" auch an diese erinnert. Daß es aber direct von der Dichtung Christian Weise's abstammt, wird aus der 3. und

[1]) So in der 1680 bei Joh. Christoph Mieths in Dresden erschienenen Ausgabe. Der Sinn verlangt „auch" oder „stets".

[2]) Die Allerneuste Art, Zur Reinen und Galanten Poesie zu gelangen. S. 210 f. und 166 f.

4. Strophe klar. Die Vermuthung mag dastehen, daß es recht wohl von Sperontes selbst herrühren könnte, dessen dichterische Thätigkeit ja großentheils eine parodirende war. Von dem Componisten Giovannini wissen wir allerdings nicht, daß er sich je in Leipzig aufgehalten habe; aber da der Text schon in den vierziger Jahren durch handschriftliche Ueberlieferung weit verbreitet war, so konnte er auch nach Berlin oder Halle kommen[1]).

Es blieb durch das ganze Jahrhundert beliebt, wie sein häufigeres Erscheinen auch in Fliegenden Blättern beweist[2]). Es findet sich wohl noch eine fünfte Strophe zugefügt:

Wenn du mir treu thust bleiben,
Und liebest mich allein,
So will ich mich verschreiben,
Daß ich will deine seyn,
Bis daß der Tod mein Leben
Wird schließen in das Grab,
Bleib ich dir stets ergeben.
Ach laß nicht von mir ab!

Deutlicher noch tritt der Zusammenhang mit Weise hervor in einer andern Version, die auch im 18. Jahrhundert durch Fliegende Blätter verbreitet wurde:

Ich hab ein Wort geredt:
Mein Kind ich liebe dich,
Und bist du mir getreu,
So denke stets an mich,
Ja, wenn du lieben willst,
So fang es heimlich an,
Daß niemand, außer wir,
Die Lieb verstehen kann[3]).

---

[1]) Der ersten Auflage des Weiseschen Stückes (Dresden 1680) sind beigegeben „etliche Melodeyen auff die unterschiedenen Text. Meistens gesetzet von M. E." Unter den Anfangsbuchstaben verbirgt sich jedenfalls Moritz Edelmann, welcher von 1676 bis zu seinem Tode 1680 Organist und Musikdirector in Zittau war. Prinz Dodos Liebeslied wird nach derselben Melodie gesungen, wie das Lied, mit welchem Thamars Gespielinnen deren frühen Tod beweinen.

[2]) Meusebachsche Sammlung, Y d, 7909. Ferner Y d, 7901.

[3]) Meusebachsche Sammlung, Y d, 7907. Gedruckt in Berlin.

Diese Version wurde auch in Süd- und Westdeutschland gesungen, und sogar noch im 19. Jahrhundert. Bald erscheint sie vier-, bald zweistrophig; ich setze von ersterer Form zwei Strophen zur Vergleichung her:

1. Ich hab zu dir gesagt, mein Kind, ich liebe dich,
Und bist du mir geneigt, so denke oft an mich.
Und so du denken willst, so stell es also an,
Daß Niemand außer uns die Liebe merken kann.

2. Die Liebe muß bei uns anjetzt verschwiegen seyn,
Drum schließ die ganze Lust in deinem Herzen ein,
Und ist es dir ein Ernst, daß ich dich lieben soll,
So bleibe mir getreu, liebe und schweige wohl[1]).

Auch das Lied bei Sperontes (I, 12) verbreitete sich[2]), gelangte, wie wir später sehen werden, sogar nach Wien, und jenem K., welchen wir wegen Umarbeitung eines Gedichts des Sperontes schon zu nennen hatten, mag es die Anregung für die 29. Ode des 3. Theils der Gräfeschen Sammlung gegeben haben. Das andere: „Mein Engel, laß uns heimlich lieben" (III, 22) schließt sich, von allen übrigen Zusammenhängen abgesehen, noch an ein anonymes Lied in Hoffmannswaldau's Gedichten an, doch nur mit der ersten Strophe[3]).

---

[1]) Mit Melodie bei Kretzschmer, Deutsche Volkslieder. 1. Theil. Berlin, 1840. Nr. 271. Zweistrophig, mit derselben Melodie, bei A. Reifferscheid, Westfälische Volkslieder. Heilbronn, Gebr. Henninger. 1879. Nr. 35 und Anmerkung. Nach dieser Melodie kann auch „Willst du dein Herz mir schenken" gesungen werden, ohne daß eine Note verändert zu werden braucht. Den Verdacht gegen die andern beiden Strophen wird Reifferscheid nun wohl aufgeben. Der Abgesang seiner Strophe 2 ist der Aufgesang der 2. Strophe bei Kretzschmer.

[2]) Im Liederbuch der Frau von Holleben steht es als Nr. 116.

[3]) Herrn von Hoffmannswaldau und anderer Teutschen auserlesener und bißher ungedruckter Gedichte Anderer Theil. S. 281: „Mein Kind, laß uns fein heimlich lieben, Nicht wie es sonst pflegt zu geschehn: Wir müssen unsre Lust verschieben, So offt es andre Leute sehn; Wir müssen uns ein wenig drücken Und lernen in die Leute schicken."

Es gab im 17. Jahrhundert ein Lied „Schweiget mir vom Weibernehmen". Die Melodie kommt schon 1649 als eine bekannte vor, doch sang man sie zu einem andern Texte. Sie durchzog ganz Deutschland von Wien bis Hamburg. Zum letzten Male finde ich sie 1767 in einer Berlinischen Liedersammlung, hier mit dem angeführten, von Ramler redigirten Texte [1]). Mit Anlehnung an diesen Text dichtete Sperontes 1745 ein dreistrophiges Lied „Nimmer kann ich mich beqvehmen, Mir ein Weib an Hals zu nehmen" (IV, 20). Dieses wiederum fand als Nr. 42 Aufnahme in die „Ganz neu zusammen getragene Liebes-Rose", die gegen 1770 in Sachsen gedruckt wurde, und drang so auch in Kreise, denen die Singende Muse fremd blieb.

Auch das Lied im schlesischen Dialekt, das ich Cap. III mitgetheilt habe, ist nur eine neue Fassung eines längst populären Inhalts. In dieser Verfassung verräth sich der Einfluß Neumeisters [2]). Der Stoff aber findet sich schon 1668 in Christian Weise's Liede „Ach heiliger Andres, erbarme dich" verarbeitet [3]), dann von Joh. Fr. Rothmann 1711, ferner von Picander 1732 („Andreas, du geprießner Mann" [4]) und von Innocent Wilhelm von Beust 1765. Dies letzte wurde dann

---

[1]) Lieder der Deutschen mit Melodien. 1. Buch. Berlin, 1767. Nr. 27. Der vollständige achtstrophige Text in einer Handschrift von 1669 (siehe Anmerkung 3), S. 38 ff., jedoch auf die Melodie „Komm, mein Schatz und laß uns eilen".

[2]) Die allerneueste Art u. s. w. S. 371.

[3]) Der grünenden Jugend Ueberflüßige Gedancken. S. 173 der Ausgabe von 1701. Steht darnach auch in Hymnorum Studiosorum pars prima. Leipzig 1669. Manuscript auf der Königl. Bibliothek zu Berlin, aus der Meusebachschen Sammlung stammend. S. 74. — Vergl. Hoffmann von Fallersleben, Unsere volksthümlichen Lieder. 3. Auflage. Leipzig, Engelmann. 1869. Nr. 49 und Wilhelm Nieffen, Das Liederbuch des Leipziger Studenten Clodius (Vierteljahrsschr. für Musikwissenschaft, Jahrg. 1891, S. 583, Anmerk. 3).

[4]) Gedichte, Band III, Leipzig 1732. S. 507.

durch Fliegende Blätter weiter getragen und ging mit mehrfachen Varianten auch in neuere Sammlungen über[1]).

Die Abhängigkeit von andern Dichtungen, in der wir Sperontes liegen sahen, hat nun aber auch ihr Gutes gehabt, insofern er sich Volkslieder zu Vorbildern nahm. Das deutsche Volkslied zwischen 1650 und 1750 ist ein Gegenstand, der der Forschung noch zu thun geben wird. Keine Frage, daß es nur kümmerlich gedieh. Aber daß es so schwer hält zu erfahren, was das Volk denn damals sang, ist zu einem guten Theile auch durch die Gleichgültigkeit und Geringschätzung herbeigeführt worden, womit die Gebildeten der Sache gegenüberstanden. Verachtete man doch selbst den Namen „Lied" und gebrauchte statt seiner das Fremdwort „Ode". Genau so erging es dem Volkslied, wie den „albernen" Volkssagen und Märchen, von denen Schwabe noch 1742 sehr von oben herab meint, wenn die Deutschen überhaupt Lust hätten, dergleichen zu schreiben, so würde es auch nicht an Köpfen fehlen, die ihren Witz darnach einrichten könnten[2]). Da ist es erfreulich, auf jemanden zu stoßen, der unverbildet genug war, sein kleines Dichtertalent bei dem Volkslied in die Schule zu schicken. Der Lieder des Sperontes sind nicht eben wenige, aus denen uns die Frische und ungeschminkte Innigkeit des Volksliedes voll entgegenklingt. In einem Liede eines Mädchens an den Abschied nehmenden Geliebten heißt es unter anderem: „Geh mit so viel Glück von hinnen, Als aus meinem Augen-Bach Thränen bey dem Abschied rinnen! Alles Leid und Ungemach Duld ich deinetwegen gerne, Nehm ich willig auf und an: Weil ich weiß, daß auch die Ferne Mich von dir nicht trennen kann . . . . . Unsre Liebe soll nicht wancken. Und wenn du nicht bey mir bist,

[1]) Des Knaben Wunderhorn. Erster Theil. 2. Auflage. Heidelberg, 1819. S. 351 ff. — Kretzschmer a. a. O. Nr. 146. — Erk, Neue Sammlung deutscher Volkslieder. Viertes und fünftes Heft. Berlin, 1844. Nr. 65. — Bernhardi, Allgemeines deutsches Lieder-Lexicon. Leipzig 1847. Nr. 7.

[2]) Belustigungen des Verstandes und Witzes, 3. Band, Vorrede.

Wirst du täglich in Gedancken Tausendmahl von mir geküßt" (IV, 6). Darin ist gewiß etwas vom echten Volkston. Und so kann es denn auch nicht überraschen, daß selbst in den Liedern, welche sich auf des Dichters persönliches Wohl und Wehe beziehen, manchmal die ungekünstelte Empfindung sich in einer Weise kund thut, der man Theilnahme nicht versagen kann. Die rührende Klage eines Liedes, das hier zum Schluß noch mitgetheilt werden soll (IV, 32), wird den Dichter dem Leser persönlich nahe bringen:

1. Ja, zetschert nur, ihr lustgen Sänger,
Ihr Spötter meiner Traurigkeit!
Hier geh ich armer Grillenfänger
Und trage mein geheimes Leyd,
Vielleicht zeitlebens, Mit mir vergebens
Durch Feld und Wald,
Eh meinem Klagen Und bangen Zagen
Ein freudig Trostwort wiederschallt.

2. Ihr hüpft und springet auf und nieder,
Flügt über Thal und Berg und Hayn:
Kein kläglich Ach stimmt eure Lieder
In traurige Lamenten ein.
Man sieht schon gerne Nur in der Ferne
Und hört euch zu;
Doch ich, ich sehe In Fern und Nähe,
Und höre nichts zu meiner Ruh.

3. Wenn unter dem belaubten Schatten,
Ein jedes so, nach seiner Art,
Mit seinem auserwählten Gatten
Sich, unter euch, zusammenpaart:
Mit was vor Freuden Streicht unter Beyden
Die Zeit dahin!
Da ich indessen Verschmäht, vergeßen
Und immer gantz verlassen bin.

4. Beglückte Schaar in denen Wäldern,
Beglückt ist euer Flug und Heerd!
Beglückt auf Wiesen, Gärten, Feldern,
Worauf er kommt, wohin er fährt.
Wenn wird, o Glücke, Doch mein Geschicke
Nur halb so gut?
Der Seufzer Menge, Der Plagen Länge
Benimmt mir Hofnung, Hertz und Muth. —

Wenn ich früher sagte, die Musik der Singenden Muse bestehe aus Clavierstücken, denen Gedichte angepaßt seien, so sollte das nicht heißen, es seien lauter fürs Clavier componirte oder von andern Instrumenten auf das Clavier übertragene Stücke, ursprüngliche Gesangmelodien aber fänden sich nicht darunter. Ich wollte nur andeuten, daß sie sämmtlich in die Form selbständiger Clavierstücke gebracht seien. Gesang und Claviermusik floß auf einem gewissen Gebiete der damaligen Hausmusik in eins zusammen. Man spielte das Stück und sang, wenn man wollte, zugleich die Oberstimme mit; das war das einfache und wohl am meisten verbreitete Verfahren. Eine höhere Stufe der Kunst stellte es dar, wenn man beim Gesang die Oberstimme nicht mitspielte, sondern Generalbaßaccorde anschlug. Eine Stelle aus einem Schauspiele Picanders setzt diesen Brauch in helles Licht. Ein junges Mädchen sagt: „Von 9. biß 10. lerne ich das Clavier spielen, und heute habe eine recht schöne Arie gelernet, sie fängt sich so an: [folgt die erste Strophe des Textes]. Wenn mir das Mr. Jolie fürgesungen, so hätte ich ihm ein Küßgen unmöglich können abschlagen. Es ist eine ganz neue Arie. Mein Lehrmeister will sie mir in mein Liederbuch einschreiben" [1]). Hier wird etwas auf dem Clavier gespielt, was auch gesungen werden kann, und soll etwas in ein „Lieder"-Buch eingetragen werden, was den Gegenstand des Clavier-Unterrichts bildet. Das Uebergewicht des instrumentalen Elements bei diesem Verhältniß ist klar. Das Clavierstück ist nicht nur das Vollständigere, sondern auch etwas in sich Selbständiges, zu dem der Singstimme nur gestattet ist hinzuzutreten. Es nimmt nicht Wunder, daß denn auch im Hausgesange bald die Tanzformen eine sehr große Rolle spielen. Bei Sperontes besteht die Mehrzahl der Stücke des ersten Theils aus Menuetten und Polonaisen. Daß diese nicht sämmtlich

[1]) Picanders Teutsche Schauspiele 2c. Berlin, Franckfurth und Hamburg. 1726. S. 36.

ursprüngliche Clavierstücke waren, daß vielmehr einige sogleich für Gesang gedacht gewesen sind, läßt sich beweisen. Bevor auf das Einzelne eingegangen wird, möge hier zunächst nur bemerkt werden, daß Sperontes die ursprüngliche Bestimmung selbst anzudeuten scheint. Einerseits bezeichnet er schlankweg mit Menuet und Polonoise, andererseits mit Air en Menuet und en Polonoise. Wo letzteres steht, dürfen wir annehmen, daß ein Original-Gesangstück vorliegt; es stimmt dazu, daß alsdann in der ersten Auflage des ersten Theils auch immer Bezifferung zugefügt ist, dem Spieler also bedeutet wird, er könne den Vortrag der Melodie dem Sänger allein überlassen. Wir werden auch wohl nicht fehlgehen mit der Vermuthung, daß die meisten nicht bezifferten Stücke dieser ersten Auflage Original-Clavierstücke sind, die Sperontes aufnahm, wie er sie selbst gefunden oder zugetragen erhalten hatte. Das schließt nicht aus, daß zu einigen von ihnen schon früher Texte gedichtet und gesungen worden waren. In der Ausgabe von 1741 wurde dann alles beziffert und somit das ganze Werk besser für die Benutzung zum Gesange eingerichtet. An einigen Stellen ist nun bestimmt darauf gerechnet, daß nur die Harmonien gegriffen und nicht auch zugleich die Melodie mitgespielt wird, so bei den Unisono-Stellen in Nr. 50. Sonst mag die Meinung gewesen sein, jeden nach seinem Geschmack handeln zu lassen. Wenn endlich Sperontes im ersten Theil häufiger die Form Air statt Aria setzt, so beweist dies in Verbindung mit der durchgängigen Anwendung französischer Wortformen [1]) bei den übrigen Stücken,

---

[1]) Ich darf hierher auch wohl das Wort Murki rechnen, dessen ursprüngliche Schreibweiie Mourqui gewesen sein dürfte. Marpurgs Erzählung über die Entstehung des Wortes ist bekannt (Kritische Briefe I, S. 286). Johann Foltmar ließ zu Nürnberg in Kupfer stechen: VI. Mourquien, ganz neu und auserlesen: J. E. Heinecke aus Dortmund ebenda Six Mourqui pour le Clavessin; der Breslauer Organist J. G. Hoffmann ebenda Six Mourqui pour le Clavessin. Auch Breitkopf druckt die Form „Mourquien“ (siehe Verzeichniß Musikalischer Bücher u. s. w. Leipzig, Neujahrsmesse 1760. S. 17). Zur Geschichte der Erfindung paßt auch besser eine Form die sich ans Französische anschließt.

daß die Musik der Singenden Muse mit der französischen Musik innerlich enger zusammenhängt, als mit der italienischen. Es beweist aber nicht, daß dort, wo Aria steht, nun die italienische Gesangmelodie vorbildlich gewesen sei. Dies mag bei manchen Stücken der Fall gewesen sein; aber gleich Nr. 37 ist Aria bezeichnet, und doch eine Sarabande. Das nämliche gilt vom dritten und vierten Theil. Im zweiten dagegen überwiegt stark die Bezeichnung Aria, und man erkennt in ihm auch viele Melodien, die italienisch gesangsmäßig sind. Doch dürfte auch hier manches im Zufall seinen Grund haben.

Stellt man die Musik der Singenden Muse unter den eben umschriebenen Gesichtspunkt, so erklärt sich manches befremdliche. Zunächst die unbequem hohe Lage mancher Melodien, die sich mit Vorliebe an der Grenze der dreigestrichenen Octave hinbewegen. In I, 15, Takt 1 des zweiten Theils müßte die Grenze sogar überschritten werden, sollte der Takt dem Anfangstakt des ersten Theils völlig entsprechen. Bei I, 40, einem der reizvollsten Stücke, erschien für die Ausgabe von 1747 eine Transposition um einen ganzen Ton abwärts dem Herausgeber selbst geboten. III, 6 und III, 50 sind so ganz und gar Clavierstücke, daß dort die Singnoten meistentheils besonders hineingezeichnet, hier sogar aus den Figurationen des Claviers erst gleichsam hervorgelockt und über dieselben auf ein besonderes System gebracht werden mußten. In I, 53 muß man, um den Text der Musik anzupassen, manchmal zwei und mehr Noten verbinden, dann bleibt immer noch für jeden Theil ein Takt als Nachspiel übrig, jener fanfarenartige Takt, mit welchem Märsche jener Zeit häufig schließen. Bei I, 25 muß geradezu errathen werden, wie der Text mit den letzten sechs Takten in Einklang gebracht werden soll: ohne ganze oder theilweise Wiederholung der Schlußzeile ist es nicht zu machen. Wahrscheinlich aus diesem Grunde wurde in I[4] diese Melodie mit einer andern vertauscht. Es läßt sich auch nicht behaupten, daß die Gedichte als ganze sich immer gut zu der Gesammtstimmung

der Musik schicken. Oft müssen hier Fünfe gerade sein. In einigen Fällen aber liegen auch besondere Verhältnisse vor, die den Dichter entschuldigen oder rechtfertigen.

Wer also wollte und will, konnte und kann an der Singenden Muse vieles tadeln. Es ist nur nöthig zu ignoriren, was sie sein sollte und wie Musik und Poesie zusammen gekommen waren. Das haben denn damalige Kritiker, wie Gräfe [1]), Scheibe [2]), Marpurg [3]) auch redlich gethan. Gräfe sagt von seinen eigenen Oden mit bemerkbarem Seitenblick auf Sperontes: „Die Music, welche über den Oden stehet, ist gantz neu, und eigentlich zu der Poesie verfertiget. Die Harmonie, so zwischen den Gedancken und der Composition nothwendig sein muß, ist durchgehends glücklich beobachtet, und die Melodien sind daneben so gesetzet, daß sie leicht von jedem Sänger können gesungen werden". Das alles kann man freilich von der Singenden Muse nicht, oder nur theilweise rühmen. Ich behaupte auch nicht, daß die Weise wie Sperontes verfuhr für die Composition eines guten Liedes als Muster dienen solle. Nur daß sie sich ein klein wenig auf die Absicht des Verfassers eingelassen hätten, könnte man von jenen Herren wohl verlangen. Statt dessen reiten sie großartig ihr Paradepferd von der Harmonie zwischen Dichtung und Composition, wissen sehr weise zu sagen, wie man es eigentlich machen müsse, haben aber selbst niemals auch nur eine so gute Melodie erfunden, wie sie die Singende Muse zu Dutzenden enthält. Wenn also Gräfe das Lied „Ihr Sternen hört", welches sich mit parodirtem Texte bei Sperontes findet, „elendes Zeug" nennt, und Marpurg noch derber sich ausdrückt, so wird ein solches Urtheil nicht ohne weiteres maßgebend zu sein brauchen.

---

[1]) Vorrede zum ersten Theil der „Sammlung verschiedener und auserlesener Oden." Halle, 1737.

[2]) Critischer Musikus. Neue Auflage. Leipzig, 1745. S. 591 f. Anmerkung.

[3]) Kritische Briefe. Band I. Berlin 1760. S. 162.

Auch Johann Adam Hiller äußert sich 1766 geringschätzig über die Singende Muse[1]). Hieran ist vor allem interessant zu sehen, daß damals diese Liedersammlung noch ein beliebtes Buch gewesen sein muß, was bei der Unmasse von Odencompositionen, welche zwischen 1736 und 1766 erschienen waren, doch vielleicht hätte zu denken geben können. Aber natürlich konnte in einer Sammlung, deren ausgesprochener Zweck es war, die in ihrer Zeit beliebtesten und leichtesten Hausmusikstücke zusammen zu fassen, nicht alles vortrefflich sein. Der Geschmack der häuslichen Welt ist manchmal wunderlich und wendet sich nicht selten auch dem Geringen und künstlerisch Werthlosen zu. So enthält denn sicherlich die Singende Muse viel Banales und Unbedeutendes, aber — es sei wiederholt — auch nicht wenig des Vorzüglichen, und trägt trotz allem, was man aussetzen mag, im Gesammten den Zug des Volksthümlichen und Lebenskräftigen. Es ist, was bei solch kleinen und einfachen Formen befremdend klingen mag, nicht ganz leicht, sich in die Sammlung hineinzuleben. Werden viele hinter einander gelesen oder gespielt, so tödtet ein Stück den Eindruck des andern, und die Kleinheit der Form bewirkt rasche Ermüdung. Man muß sich die Zeit nehmen, auf jedes einzelne ruhig einzugehen, und soll sich auch, besonders bei der ersten Auflage des ersten Theils, nicht durch stümperhafte Bässe und steife Harmonienfolgen stören lassen, sondern immer die Melodien als Hauptsache im Auge behalten.

V.

Um in der geschichtlichen Würdigung der Singenden Muse weiter, als bis jetzt geschehen ist, vorzuschreiten, müssen zwei Fragen zur Beantwortung gestellt werden. Die erste lautet: Ist das Verfahren des Sperontes ein neues, einer Menge von gesammelten Musikstücken Texte unterzulegen oder deren bereits vor-

[1]) Wöchentliche Nachrichten, 3. Stück. 15. Juli 1766. S. 18.

handene Texte zu parodiren? Die zweite: Woher stammen die Musikstücke, und wenn sie schon früher gesungen wurden, welches waren ihre ursprünglichen Texte?

Christian Gottfried Krause sagt 1752: „Nachdem also unsere Dichter von den Italiänern die Verfertigung der Cantaten erlernet, so sind von diesen Singgedichten die Oden fast ganz verdrungen worden. Eine benachbarte Nation aber macht noch sehr viel vom Liedersingen, und wenn es rechter Art ist, so kan man ihr mit Recht darinn nachfolgen. Es sind auch schon bey uns einige Versuche davon zum Vorschein gekommen, ob wohl überhaupt zu reden, der Liedergeschmack in Deutschland noch nicht allgemein gut, und sonderlich in Ansehung der Musik, da man meistentheils nur opernmäßige Melodien verlangt, nicht bestimmt genug ist. Man muß darinn den Wein selbst schmecken, die Süßigkeit der Liebe empfinden, eine wahre Zufriedenheit und Genügsamkeit fühlen, von allen Sorgen befreyet und selbst ein Schäfer zu seyn überredet werden“ [1]).

Die „benachbarte Nation“ sind die Franzosen. Bei dem maßgebenden Einflusse, den damals die französische Cultur auf Deutschland ausübte, ist die stete Berücksichtigung ihrer Musik für jeden selbstverständlich, der sich von der deutschen Musik im 18. Jahrhundert ein richtiges Bild machen will. Glücklicherweise wurden in Frankreich fast alle Tonwerke gedruckt, die es im öffentlichen und gesellschaftlichen Leben zu einiger Bedeutung brachten. Die Masse der weltlichen Liedmelodien zusammen zu bringen, die in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Frankreich beliebt waren, ist daher nicht so schwer, wie in Deutschland oder in Italien. Nachzuweisen wäre nur, ob sie sich bis zu einem gewissen Grade in Deutschland einbürgerten.

Daß man französische Lieder damals gern in Deutschland sang, wissen wir nicht nur aus den gleichzeitigen Schriftstellern [2]).

---

[1]) Von der Musikalischen Poesie. Berlin, 1752. S. 113 f.

[2]) J. B. Menantes, Satyrischer Roman. Hamburg, 1705, S. 50: „Inzwischen . . . giengen welche in der Stuben auf und nieder, und sangen theils ein französisches Liedgen, theils eine verliebte Arie aus der Opera.“

Das Liederbuch der Frau von Holleben enthält nicht weniger als 78 Chanson-Texte und liefert dadurch für deren Beliebtheit in vornehmen Kreisen einen urkundlichen Beweis. Aber sie drangen auch in andere Schichten der Bevölkerung. Ich spreche von solchen Liedern, von denen Text und Musik zugleich in Deutschland Eingang fanden. Bei den Gedichten allein würde man wieder zwischen solchen zu unterscheiden haben, die sich in der Originalsprache, und solchen, die sich in Uebersetzung oder Ueberarbeitung verbreiteten, wie das Gedicht des Pfarrers von Middelburg. Bei Liedern in der Originalsprache ist es wohl manchmal geschehen, daß die Melodie sich loslöste und als selbständiges Tonstück in Deutschland umging. Uebersetzungen dagegen wurden vielfach nur aus literarischem Interesse gemacht, woher es denn kam, daß die Melodie unbeachtet und in Deutschland unbekannt blieb. Hagedorns „Der erste Tag im Monat Mai“ ist hierfür ein Beispiel. Die Originalmelodie ist, soviel ich weiß, in Deutschland nicht bekannt geworden, obschon sie sich mit kleinen rhythmischen Aenderungen sehr wohl zu der Uebertragung Hagedorns singen läßt und viel hübscher ist als die Görnersche [1]).

Von einem französischen Jagd-Liede, das in deutscher Nachdichtung zuerst 1724 auf den Gütern des Grafen Sporck in Böhmen gesungen wurde, dann aber so schnell in die untern Volksschichten eindrang, daß Bach es als Bauernweise schon 1742 in seiner Bauerncantate verwenden konnte, und dessen Melodie noch heute im deutschen Volke lebt, habe ich an andrer Stelle gesprochen [2]). Auch das Trinklied derselben Cantate „Und

[1]) Man findet sie in Nouvelles Parodies Bachiques &c. Paris, Ballard. Tome I, S. 239 (nach der Ausgabe von 1714); auch bei De L'Attaignant, Poesies. Tome troisième. London und Paris. 1757. S. 218 f. — Görners Composition in „Sammlung Neuer Oden und Lieder.“ Erster Theil. 4. Auflage. Hamburg, 1756. S. 16.

[2]) „J. S. Bach“, II, 659. Der Erfinder der Melodie scheint Dampierre geheißen zu haben: siehe Les Parodies nouvelles et les Vaudevilles inconnus. Livre second. Paris, Ballard. 1731. S. 24. Mit unwesentlichen Ver-

daß ihrs alle wißt" wird nach einem französischen gebildet sein; eine ganz übereinstimmende französische Melodie kenne ich zwar nicht, wohl aber mehrere sehr ähnliche [1]). Die Sporckschen Besitzungen bildeten auch für andere französische Weisen den Ausgangspunkt ihrer Verbreitung in Böhmen und Sachsen. Eine französische Melodie, die unter dem Namen der Bon Repos-Arie auftritt und mit der oben angeführten Hubertus-Arie eine gewisse Aehnlichkeit hat, ferner eine Menuett-Melodie französischen Ursprungs wurden 1728 von Leipzig aus mit deutschen Texten verbreitet. Es geschah dies in Folge eines Conflicts, den der Graf Sporck mit den Jesuiten gehabt hatte und der eine Anzahl polemischer Lieder und andrer Schriften gegen diese hervorrief. Ich weiß nicht, ob außer dem in meinem Besitz befindlichen noch ein andres Exemplar dieser Schriftensammlung erhalten ist und lasse daher die Melodien in der Form hier folgen, die sie in der Sammlung haben. Die Bon Repos-Arie lautet:



änderungen und einem parodirten Text (L'exercice de la chasse Ne fera plus mes ébats) ebenda Livre VII. Paris, Ballard. 1737. S. 125. Das Original war als Cantique de S. Hubert noch 1764 in Frankreich allbekannt. Die Aehnlichkeit der Melodie mit der des niederländischen Liedes „Wilhelmus von Nassauen" ist mehrfach bemerkt worden; s. Lomann, Oud-Nederlandsche Liederen von Adrianus Valerius. Utrecht, Roothan. 1871. S. 23 ff.

[1]) Vergl. Brunetes ou Petits Airs Tendres. Tome premier. Paris, 1703. S. 1 f.: S. 265. Nouveau Recueil de Chansons. A La Haye, 1723. S. 86.

Den französischen Originaltext kenne ich nicht. Der deutschen Lieder zu dieser Melodie liegen sieben vor, polemisch-moralischen, auch religiösen Inhalts. Nur ein Gedicht, im Bänkelsängerton, ist zu dem Menuett vorhanden, und auch dieses accommodirt sich nicht völlig. Die Melodie ist folgende:



Sie gehört zu einer siebenstrophigen Chanson, L'Horoscope benannt, deren erste Strophe beginnt: D'un jeune plumet vif et tendre Phillis voulant combler les voeux, und steht eigentlich im Dreiachtel-Takt, zeigt in der Originalgestalt auch sonst noch ein paar kleine Abweichungen [1]). Von dem Liede Charmante Gabrielle, percé de mille dards, mit dem Heinrich IV. im Jahre 1598 seine Geliebte Gabrielle d' Estrées angesungen hat, sagt Karl Spazier noch im Jahre 1800, daß es in Deutschland allgemein bekannt sei [2]). Es wird nicht erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts zu uns gekommen sein, da es schon um 1730 weit verbreitet war. Eine deutsche Uebertragung des Gedichts ist mir nicht aufgestoßen, war aber gewiß vorhanden [3]).

[1]) Nouveau Recueil de Chansons choisies. Tome cinquième. A La Haye. 1732. S. 320 ff. — Auch noch bei De L'Attaignant, Poesies. Tome troisième. 1757. S. 9 ff.; vergl. S. 72 und Chansons choisies. Londres, 1784. Band 3, S. 227.

[2]) Allgemeine Musikalische Zeitung 1800, Nr. 5 (29. Oktober).

[3]) Nouveau Recueil de Chansons. Tome quatrième. A La Haye, 1732 (2. Aufl.). S. 83. — Etwas modernisirt in La Clé du Caveau; 3. Aufl. Paris, um 1826. Nr. 95.

Eine große Beliebtheit in Deutschland erlangte die Chanson: Dedans mont petit réduit Je vis à mon aise, die spätestens um 1720 entstanden sein kann, vielleicht auch viel älter ist[1]). In deutscher Uebertragung wurde daraus das noch heute bekannte Lied „Ist mein Stübchen eng und nett, Ist mir nichts beschieden". Im 18. Jahrhundert wurde es nicht nur selbst viel gesungen, sondern man dichtete auch neue Texte zu der Melodie; z. B. „Laßt des kurzen Lebens Zeit, Brüder, uns genießen"[2]), oder „Wenn ich aufgestanden bin, Seh die Schöpfung wieder"[3]), immer aber mit deutlich erkennbarer Beziehung auf das Original. Dieses hat im Französischen sieben Strophen, eine deutsche Version aus dem Anfange des 19. Jahrhunderts zählt deren dreizehn[4]), ein Druck von 1843 hat sie wieder auf sieben eingeschränkt[5]). Ich stelle hier die französische Chanson und das deutsche Lied in seiner neuesten Gestalt einander gegenüber. Es ist zugleich ein lehrreiches Beispiel für die Veränderungen, die solche Melodien im Laufe der Zeit erleiden können.



---

[1]) Nouveau Recueil de Chansons. S. 17. Chansons choisies III, Nr. 35; IV, Nr. 18.

[2]) Ganz neu zusammen getragene Liebes-Rose [um 1770]. Nr. 68.

[3]) Fliegendes Blatt aus dem 18. Jahrhundert auf der Großherzoglichen Bibliothek zu Weimar.

[4]) Ganz neue Lust-Rose, worinn die allerneuesten und schönsten Arien und Lieder enthalten sind. Gedruckt 1801. Nr. 23.

[5]) Fink, Musikalischer Hausschatz der Deutschen. Nr. 114. — Nach den oben kurz zusammengestellten Thatsachen wolle man Hoffmann von Fallersleben, Unsere volksthümlichen Lieder. 3. Aufl. Nr. 576 berichtigen.



In dem Anfang der deutschen Melodie ist die französische eben noch erkennbar, der Fortgang ist ganz abweichend, und doch hat jene sich continuirlich aus dieser entwickelt. Man findet es häufiger, daß im Laufe der Zeit der Abgesang eine ganz oder theilweise neue Gestalt erhält, entweder weil das Gedächtniß des Nachsingenden oder Nachspielenden sich nur den eindringlicheren Aufgesang genau merkte, oder auch weil im Abgesange der eigene Productionsdrang sich eher glaubte etwas erlauben zu dürfen. Aber auch die Fälle sind nicht selten, wo wie im vorliegenden am Schlusse des Aufgesanges sich eine andere Cadenz herausbildet. Um die Gesetze herauszuerkennen, denen die Umbildner unbewußt folgten, muß man Mengen solcher Melodien zusammen tragen, die in ihrem Entwicklungsprozeß beobachtet

werden können. Das ist hier nicht möglich und auch nicht beabsichtigt. Doch darf ich mir die Abschweifung gestatten, wenigstens noch eine Melodie in ihrem Laufe durch etwa 120 Jahre als Seitenstück zu der obigen darzustellen. Sie gehört dem oben erwähnten Liede „Schweiget mir vom Weibernehmen" zu, findet sich zuerst 1649 in Frobergers Clavierstücken [1]), dann in einer Claviercomposition Joh. Adam Reinkens, welche jedenfalls in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Hamburg entstand [2]), endlich gedruckt in den „Liedern der Deutschen", Berlin 1767.



[1]) Im Autograph auf der k. k. Hofbibliothek zu Wien.

[2]) Clavierbuch des Andreas Bach, handschriftlich auf der Stadtbibliothek zu Leipzig.



Froberger und Reinken haben Partiten über diese Melodie gesetzt, die Froberger die „Mayerin“ nennt, während Reinken schreibt: „Sopra l'Aria: Schweiget mir vom Weibernehmen, altrimenti chiamata La Meyerin“. Froberger kannte also einen andern Text, den ich nicht aufzuweisen vermag. Ueber die Bedeutung von „Mayerin“ hat Ambros eine Vermuthung aufgestellt[1]). Ich möchte dazu bemerken, daß es nicht nöthig ist, an einen Eigennamen zu denken. „Mayerin“ kann auch die Mähderin sein[2]).

Zu den französischen Erzeugnissen darf ich auch wohl La folie d'Espagne rechnen, obgleich sie eigentlich nicht französischen, sondern wie die verwandte Sarabande spanischen Ursprungs ist. Aber sie gelangte doch über Frankreich zu uns. Zu den bekanntesten über diese Tanzmelodie componirten Instrumentalstücken Corelli's und Vivaldi's könnte ich noch Clavierverariationen von 1698 und Flötenvariationen aus ungefähr derselben Zeit fügen[3]). Indessen als Tanz interessirt uns La folie hier nicht, sondern als Gesangsmelodie. Französische Texte zu ihr kenne ich nahe an zwei Dutzend, und doch ist das gewiß nur ein kleiner

---

[1]) Geschichte der Musik. Band IV. S. 477.

[2]) „Wie das Gras auf grüner Awen Wird vom Mäyer abgehawen“; Heinrich Alberts Arien, 8. Theil, Nr. 8. — Ein Seitenstück wären Frescobaldi's Partiten Sopra l'Aria La Monicha Toccate d'Intavolatura di Cembalo et Organo etc. Libro primo).

[3]) In C. Grimms Tabulaturbuch von 1698 auf der Hofbibliothek zu Wien, und in J. H. Brombergs „Fleuten Buch“, in meinem Besitz. Das letztere enthält französische, italienische und deutsche Tänze und Melodien für Flöte und Baß und ist um 1700 geschrieben.

Theil von denen, die überhaupt vorhanden waren. La folie d'Espagne nahm in der Gunst der spielenden und singenden Welt während der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Stelle ein, welche in der zweiten Hälfte der Menuett von Exaudet inne hatte. Von einem jener französischen Texte läßt sich nachweisen, daß er in Deutschland Aufnahme fand:

Je possedois une heureuse innocence,
Jamais l'amour n'avoit su m'allarmes,
Vous seul, Tircis, malgré votre inconstance
M'avez fait voir ce que c'est que d'aimer.
Vous me juriez une ardeur eternelle,
Je vous croyoit plus de sincérité.
Vous en contiez autant à chaque belle,
C'en était trop, pour dire verité.
Je sais fort bien, qu'une autre vous engage,
Le changement a pour vous mille appas;
Suivez Tircis, votre penchant volage,
D'autres que vous ne m'i tromperont pas.

Zu Sperontes Zeit wurde dieser Text in Mitteldeutschland gesungen[1]). Aber neben ihm existirte längst ein deutsches Gedicht zu derselben Melodie. Es beginnt „Du strenge Flavia, Ist kein Erbarmen da", ist um 1695 von Neumeister gedichtet[2]) und gehörte zu den verbreitetsten und abgedroschensten Hausgesängen zur Zeit des Sperontes. Gräfe verfehlt daher auch nicht, es unter das „elende Zeug" zu rechnen, worin sich der schlechte Geschmack der Deutschen verrathe, und gegen das er mit seinen Oden ankämpfen will.[3]). Hat er damit auch die Melodie ge-

---

[1]) Liederbuch der Frau von Holleben. Nr. 53. Einige offenbare Verderbtheiten habe ich verbessert.

[2]) Die Allerneueste Art Zur Reinen und Galanten Poesie zu gelangen. S. 171 ff.

[3]) In Gottscheds „Vernünfftigen Tadlerinnen", I. Theil (1725), S. 336 wird über Neumeisters Dichtung gesagt: „Das beste ist, daß sie auf die Melodey der Folie d'Espagne gemacht ist, welches soviel als die Spanische Thorheit heißet: denn so fällt einem doch sogleich bey dem ersten Anblicke dieser verliebten Stoßgebete, der rechte Name derselben in die Augen."

meint, wie man doch annehmen muß, so ist Sebastian Bach anderer Meinung gewesen. Bach hat diese mit Behagen in seiner Bauern-Cantate (1742) verarbeitet und geistreich mit einer selbständigen Gesangsmelodie combinirt[1]). Ein Zeichen, daß sie damals auch ins Volk gedrungen war; denn es stellt sich immer mehr heraus, daß Bach in der Bauerncantate, außer den Sätzen aus eignen frühern Werken, größtentheils volksthümliche Melodien benutzt hat[2]).

Das Gesagte wird genügen, um die von Frankreich aus erfolgte Beeinflussung des deutschen Liedgesanges im Allgemeinen festzustellen. Mehr sollte hier nicht geschehen, da wir den Sperontes nicht zu lange aus dem Auge verlieren dürfen. Eine besondere Erscheinung innerhalb der französischen Gesangsmusik wird uns auf geradem Wege zu ihm zurückführen.

Schon am Ende des 17. Jahrhunderts kamen in Frankreich die parodistischen Gesänge auf. Man hat darunter nicht nur Musikstücke zu verstehen, deren ursprünglicher Text durch einen neuen der Art ersetzt wird, daß mit Beibehaltung seiner marcantesten Wendungen doch ein ganz neuer Inhalt zur Darstellung kommt, auch nicht nur solche, denen ein ganz beliebiger neuer Text gegeben wird. Die Parodirung bezeichnet auch, und in sehr ausgedehntem Maße, ein Verfahren, nach dem beliebten Instrumentalstücken Worte zum Singen untergelegt werden. Der erste Versuch wurde 1695 an Opern von Lully, Colasse, Desmarets, Charpentier und einigen andern gemacht, aus denen man besonders beliebte Stücke zu Trinkgesängen herrichtete[3]). Er fand so großen Beifall, daß nicht lange darnach noch drei

---

[1]) H-moll-Arie „Unser trefflicher lieber Kammerherr", B.-G. XXIX. S. 183 ff.

[2]) Dies zur Ergänzung von „J. S. Bach" II, S. 658. Ueber die Folie d'Espagne s. auch Chrysander, „Händel" I, S. 357.

[3]) Parodies bachiques, sur les Airs et Symphonies des Opera. Recueillies et mises en ordre par Monsieur Ribon. Paris, Ballard. 1695.

Bände solcher Parodien folgten, deren dritter 1702 erschien [1]). Damit war eine neue Gattung von Gesangsmusik geschaffen, die immer weitere Kreise zog, auch außerhalb der Oper stehende Instrumentaltänze in ihren Bereich einschloß und sich selbst auf Claviermusik erstreckte. Eine beträchtliche Anzahl Couperinscher Clavierstücke hat man nicht nur gespielt, sondern auch gesungen.

Die Publikation, die über diese merkwürdige Art von Kunstübung den allseitigsten Aufschluß gibt, führt den Titel: Les Parodies nouvelles et les Vaudevilles inconnus, und erschien von 1730 bis 1737 in sieben Bänden bei Ballard in Paris. Hier findet man z. B. die Caractères de la danse von J. F. Rebel, eine Suite von zwölf Sätzen, für Gesang arrangirt, desgleichen die Ouverture zu Thetis und Peleus (wahrscheinlich der Oper von Colasse); man findet eine viersätzige Sonate von Senaillé, drei Clavierstücke von Rameau, nicht weniger als zwölf Clavierstücke von Couperin. Diese sind meistentheils Rondos, und oft von beträchtlichem Umfang. Es läßt sich nicht leugnen, daß die Texte oft anmuthig erfunden und geschickt angepaßt sind. Die Aufzeichnung beschränkt sich auf die Gesangstimme, und die Absicht war wohl durchgängig diese, daß die Stücke ohne Begleitung vorgetragen werden sollten. Doch kann man sie auch in ihrer vollständigen Gestalt gespielt denken und den Gesang nur mitgehend [2]).

Daß auch Melodien Händels in dieser großen Sammlung vorkommen, ist für uns Deutsche besonders interessant und für die Verbreitung Händelscher Musik in Frankreich ein nicht unwichtiger Fingerzeig. Der Eröffnungs-Marsch aus Scipione [3]) erscheint hier als Trink- und Liebeslied [4]); zum Liebeslied ist

[1]) Nouvelles Parodies bachiques, mêlées de Vaudevilles ou Rondes de table. Paris, Ballard.

[2]) In Nouveau Recueil de Chansons choisies, Bd. 3, S. 108 ff. finden sich Couperins Les Pèlerines in sämmtlichen drei Abschnitten als Singstücke. Die Parodies nouvelles haben diese Stücke nicht.

[3]) Ausgabe der Deutschen Händelgesellschaft LXXI, S. 5 f.

[4]) Livre quatrième, S. 56. (A toi Catin, Il faut que je t'en verse.)

auch eine Tanzmelodie umgestempelt, die sich in den vorliegenden Werken Händels nicht findet und also wohl auf eine verloren gegangene Composition hinweist[1]. Neben diesen Instrumentalstücken enthält die Sammlung eine parodirte Arie aus Floribante: statt Se risolvi abbandonarmi wird gesungen Daphnis, profitons du temps, Je vois déjà l'Aurore und das Ganze als Menuett bezeichnet. Es kann für die Verschiedenheit der italienischen und französischen Gesangsweise nichts Lehrreicheres geben als diese Vergleichung[2]. Nicht zwar in den Parodies nouvelles, aber als Ariette in einer Opéra comique kommt der aus Händels Clavierstücken von 1720 bekannte „harmonische Grobschmidt" vor. Die Dichtung beginnt: Lorsque deux coeurs d'un tendre feu Cherchent tous deux à faire l'aveu, und das so zu Stande gekommene Lied erfreute sich längerer Beliebtheit. Noch in einer Sammlung des 19. Jahrhunderts begegnet uns die Melodie wieder, jedoch mit anderm Text[3]. Auch die Parodie der Arie Verdi prati aus Händels Alcina: Le badinage, Les ris et les jeux Sont faits pour votre age Et vous pour eux mag hier erwähnt werden[4].

Der Leser wird schon gemerkt haben, weshalb ich von den französischen Parodien an dieser Stelle spreche. Besteht doch die Singende Muse des Sperontes ebenfalls nur aus Stücken, die unter jenen von den Franzosen festgestellten Begriff fallen.

Zu einer Liedmelodie einen neuen Text dichten, oder zu einem Gedicht sich eine bekannte Melodie heranholen, dies brauch-

---

[1] Livre septième, S. 77. (Par les charmes d'un doux mensonge.)

[2] Händelgesellschaft LXV, S. 87 ff. Parodies nouvelles, Livre Premier, S. 68.

[3] Les Amans trompés, Pièce en un acte mélée d'ariettes par Mr. Anseaume et de Marcouville. A la Haye 1758. — Dubreuil, Dictionnaire lyrique portatif. Paris 1768. Bd. I, S. 267. — Clé du Caveau, Nr. 1006. Die Melodie ist vielleicht gar eine ursprünglich französische, s. Chansons choisies, Londres 1784, Band I, S. 2.

[4] Händelgesellschaft XXVII, S. 94 ff. — Dubreuil, a. a. O. I, S. 235. Auch in „Les Ensorcelés" der Madame Favart (Band V, S. 37: „Etant jeunette").

ten die Deutschen nicht von den Franzosen zu lernen. Sie haben es selbst zu allen Zeiten auf geistlichem und weltlichem Gebiete gethan. Wenn sie sich aber damit abgeben, auch Instrumentalstücke zu singen, so haben sie dieses, wenigstens in der Zeit, die uns hier angeht, offenbar den Franzosen nachgemacht. Man darf sagen, sie haben wie in anderen Sachen so auch in dieser das Nachbarvolk einigermaßen unüberlegt nachgeahmt. Denn in der unprosodischen französischen Sprache sind solche Parodien natürlich viel leichter fertig zu bringen, als in der dem Betonungsgesetz unterworfenen deutschen. Neumeister sagt in der Poetik (S. 66): „Zwar wenn man einen Text unter eine Courante oder Menuet, ja wohl unter eine gantze Sonata legen muß, so muß man auch wohl aus der Noth eine Tugend machen, und sich mit den Pedibus nach den Noten richten." Diese Stelle ist außer durch die Forderung, es sei bei solchen Experimenten darauf zu sehen, daß der Sprache keine Gewalt angethan werde, auch dadurch bemerkenswerth, daß sie das Vorkommen der Parodien in Deutschland schon am Ende des 17. Jahrhunderts beweist. Denn Neumeisters Poetik ist um 1695 entworfen. Vielleicht hatte er von Ribons Parodies bachiques nicht einmal Kenntniß, und es müßte daraus weiter gefolgert werden, daß das parodirende Verfahren schon vor deren Erscheinen in Frankreich geübt worden und von da nach Deutschland gedrungen sei. Diese Vermuthung wird durch Christian Weise bekräftigt, der schon 20 Jahre früher vom Unterlegen eines Textes unter ein Instrumentalstück spricht [1]). Daß der französische Reim bei uns einen fruchtbaren Boden fand, weiß jeder, der sich um Bachs Cantaten gekümmert hat. Man wird freilich nicht behaupten können, es sei alleiniger französischer Einfluß, wenn ihm der Gedanke, auch der ausgeführtesten Cantate einen vollständig neuen Text unterzulegen, ein ganz geläufiger erscheint. Wenn man aber zugleich beachtet, wie er eine Instrumental-Ouverture französischen Stils

[1]) Der grünen Jugend nothwendige Gedanken. Leipzig, 1675. S. 351 (s. Bachiana II, S. 103).

durch Textunterlage zu einem Chorsatze umformt, dann wieder Chöre in Ouverturenform, selbst eine ganze Cantate in französischer Suitenform componirt, so muß eine sehr erhebliche Einwirkung der französischen Parodie auf seine Kirchenmusik doch unbedingt zugestanden werden.

Eine Sammlung von kleinen Tänzen, Märschen und dergleichen zu parodiren, hatte in Deutschland vor Sperontes noch Niemand versucht, wennschon das Verfahren an sich bereits allbekannt war. Die Singende Muse erscheint auch unter diesem Gesichtspunkte als ein Denkmal von historischer Wichtigkeit. Die Vermuthung darf ausgesprochen werden, daß die Herausgabe der Singenden Muse geradezu im Hinblick auf die seit 1730 in Paris erscheinenden Parodies nouvelles erfolgt ist. Der Import von französischer Litteratur nach Leipzig war gerade damals ein sehr bedeutender und die Liebe zur französischen Gesangsmusik namentlich in den höheren Ständen vorhanden. Die sehr elegante Ausstattung, in welcher die „lustige Gesellschaft" den ersten Theil der Singenden Muse herstellen ließ, deutet darauf hin, daß diese wohlhabende Leute zu Mitgliedern hatte, die man sich am einfachsten dem in Leipzig studirenden Adel angehörig denkt.

Wenn man die im Wesen der deutschen Sprache gelegenen größeren Schwierigkeiten erwägt, so verdient Sperontes das Lob, seinen französischen Vorgängern, wenigstens in formaler Beziehung, mit Erfolg nachgestrebt zu haben. Ist ihm auch manches mißglückt, so bekundet es doch immer eine ungewöhnliche Geschicklichkeit, daß er in der Mehrzahl der Fälle etwas zu Stande gebracht hat, was sich ausnimmt, als wäre es aus einem Gusse. Bei dem unbedingten und eigenartigen Dienstverhältniß, in das hier die Dichtkunst zur Musik tritt, und in dem sie gezwungen wird, oft die Construction längerer und mannigfach gegliederter Tonstücke widerzuspiegeln, kommen manchmal sehr merkwürdig gebildete Strophen zu Tage. Bei den französischen Parodien ist es ebenso. Obwohl sie als rein poetische Bildungen meist unbrauchbar sind, weil sie als solche

der Einheit und Uebersichtlichkeit ermangeln, so fehlt es doch nicht an Zeichen, daß einzelne von ihnen Nachahmung fanden. Ich werde auf zwei merkwürdige Beispiele hierfür ihres Orts aufmerksam machen.

VI.

Von den am Beginn des vorigen Abschnittes gestellten Fragen glaube ich die erstere genügend beantwortet zu haben. Eine völlige Erledigung der anderen Frage, also den Nachweis der Quellen für sämmtliche Musikstücke der Singenden Muse zu erbringen und die älteren zugehörigen Texte, soweit solche überhaupt vorhanden waren, aufzufinden, wird sich heute kaum noch ermöglichen lassen. Ich muß mich mit einer verhältnißmäßig kleinen Anzahl von Fällen begnügen. Es wird aber auch bei ihnen so manches Interessante zu Tage kommen, daß der Leser sich einigermaßen entschädigt fühlen dürfte.

Gräfe sagt in der Vorrede zum ersten Theil der Oden: daß in den bisherigen Liedern sich der schlechte Geschmack der Deutschen verrathen habe, werde jeder erkennen, der sich erinnern wolle, „wie offtermahls er in seinem Leben die so elende als bekannte Arien: Du strenge Flavia, Ihr Sternen hört, und dergleichen elendes Zeug hat rühmen, mit Vergnügen absingen und spielen gehöret". Marpurg stellt fest, daß „die ausgestäupte Murky: Ihr Sternen hört" in der Singenden Muse mit einem andern Text vorkomme [1]). Hiermit ist Nr. 18 des ersten Theils gemeint. Das angeführte Gedicht ist mir gedruckt nicht vorgekommen. Eine handschriftliche Aufzeichnung aus der Zeit vor 1740 läßt sich nachweisen, und vermittelst dieser Aufzeichnung hat das Gedicht sich auch erhalten [2]). Aus Gräfe's Vorrede muß

---

1) Kritische Briefe I, S. 162.

2) In dem mehrfach erwähnten Liederbuche der Frau von Holleben als Nr. 5. Das Buch führt den Titel „Sammlung | verschiedener Melodischer Lieder | die von den Händen hoher Gönner und | Gönnerinen | auch Freunde und Freundinnen | in dieses Buch eingetragen worden | und mir als dessen Besitzerin | zum Zeugniß Dero respect: Gnade | und Freundschaft dienen |

entnommen werden, daß dieses Lied und ähnliche schon mindestens zwei Generationen hindurch beliebt gewesen waren. Dazu stimmt es, daß er „Ihr Sternen hört" neben der „Strengen Flavia" anführt, und letzteres Lied ist, wie ich oben gezeigt habe, um 1695 entstanden. Man irrt also gewiß nicht, wenn man die Entstehungszeit von „Ihr Sternen hört" spätestens auf 1700 festsetzt. Aber ursprünglich war die Melodie unzweifelhaft ein Instrumentalstück. Auf einen so verzwickten Strophenbau kommt niemand, der ein selbständiges Gedicht machen will; er läßt sich nur aus der Rücksicht auf ein vorhandenes Spielstück erklären. Und der Name Murki beweist, daß es als solches auch später noch weiter gelebt hat. Indem es sich hier nun um ein Lied handelt, das länger als ein halbes Jahrhundert ein Liebling im deutschen Hausgesange war, wird seine vollständige Mittheilung gerechtfertigt erscheinen.

1. Ihr Sternen hört,
Wie man mit mir verfährt!
Ich liebe, was mich tödtlich haßt,
Ich küsse, was mir eine Last,
Ich bete etwas an,
So mir Gewalt gethan.

---

die ich lebenslang mit unterthänigsten | und gehorsamen Dank verehren werde.

Sophie Margarethe von Holleben | gebohrne von Normann."

Das Buch ist angelegt worden, als die Besitzerin noch unvermählt war denn unter Nr. 32 steht das Datum „den 1. Februar 1740". Den Herrn von Holleben heirathete sie 1747. Die Familie war im Schwarzburg-Rudolstädtischen begütert und ist es noch. Sophie Margarethe von Holleben starb erst 1803; das späteste Datum des Buches ist der 8. October 1792, der Inhalt wurde also in länger als 50 Jahren allmählich zusammengetragen. Der Großherzog Carl Friedrich von Sachsen-Weimar ließ eine Abschrift anfertigen, welche auf der Bibliothek zu Weimar aufbewahrt wird. Das Original ist verschollen. Im „Weimarischen Jahrbuch für Deutsche Sprache, Litteratur und Kunst", II. Band. Hannover, Carl Rümpler. 1855. S. 187 ff. hat Hoffmann von Fallersleben ein paar flüchtig geschriebene, die Wichtigkeit des Gegenstandes nur anrührende Blätter über dieses Liederbuch drucken lassen.

Ich ehre dich, man höhnet mich,
Man plagt mich ängstiglich :‖:
Ein Demant springt,
Ein' Fels durchdringt
Ein Donnerkeil, der auf ihn sinkt.
Du aber wilt noch härter sein,
Als Diamant und Felsen-Stein,
Nichs dringet bei dir ein.
Aus deinen Augen bricht
Mir nur Cometen-Licht.
Wo soll ich Ärmster hin,
Da ich verlassen bin?

2. Charmantes Kind,
Wie bist du doch gesinnt?
Weil gar kein angenehmer Blick
Auf meine Sehnsucht strahlt zurück.
Sieh doch wie unvergnügt
Mein Herz in Ketten liegt,
Und mich den nichts als du ergötzt[1])
In Sclavenstand gesetzt :‖:
Für Lust und Scherz
Beschwert mein Herz
Verhaßtes Leid und bittrer Schmerz.
Ein winselnd Ach, ein seufzend Weh
Macht, daß ich so betrübt hier steh,
Ach Himmel, ich vergeh!
Nichts endet meine Noth,
Als nur der blasse Tod;
Komm doch, wo bleibest du?
Drück mir die Augen zu!

3. Zeigt mir die Gruft
Zu meiner Todtenkluft!
Grausame, giebst du diesen Lohn,
So höre den gebrochnen Ton
Von deiner Grausamkeit
Nur eine kurze Zeit
Mit vielen Ach und Winseln an,
Was du an mir gethan :‖:
Du hassest mich,

---

[1]) Hier fehlen in der Handschrift sechs Silben; die mit Antiquaschrift gesetzten Worte habe ich vermuthungsweise eingefügt.

Ich liebe dich,
Das plaget mich,
Drum sterbe ich,
Mit Turteltauben girr ich Ach,
Mit Schwanen seufz ich sterbend schwach
Bei diesem Ungemach.
Doch grabt noch dieses ein
Auf meinen Leichenstein,
Daß deine Grausamkeit
Mir solches Grab bereit[1]).

Auch aus dem Inhalt der Worte, der ohne Gedankenentwicklung sich stets um denselben Punkt im Kreise herumdreht, ist ersichtlich, daß hier kein freies Gedicht, sondern ein dem Instrumentalstück untergelegter Text vorliegt. Das Stück klingt gesungen allerdings leierig, an sich aber ist die Melodie, von der man sich nur den einfältigen Murki-Baß wegdenken muß, nicht ohne Charakter und von einer gewissen Keckheit, die ihr Eindringen und ihre weite Verbreitung erklärlich macht. „Ihr Sternen hört“ wäre nach französischem Sprachgebrauch eine Parodie; das Lied des Sperontes, in dem er bei keiner Strophe das Original aus dem Auge verlor, also eine Parodie der Parodie. Es beginnt: „Verhängniß, ach! Wenn soll mein Ungemach Einmahl das Ende wieder sehn?“ Eine Vergleichung beider ist lehrreich, denn sie erschließt anschaulichst die Methode, nach der Sperontes in solchen Fällen verfuhr.

Es gibt noch mehrere Dichtungen auf die Melodie. Eine solche beginnt „Ihr Sternen hört, Wie man mit mir verfährt! Ich soll ein blutig Opfer sein, Ach strenger Schluß, ach Seelenpein“ u. s. w., und hat nur zwei Strophen[2]). Hier handelt es sich um eine bestimmte Situation; man kann sich Jephtas Tochter oder Iphigenie als singende denken. Sehr merkens-

[1]) Da ich auf die nicht sehr correcte Weimarische Abschrift angewiesen war, schien es zwecklos, die Orthographie derselben beizubehalten. Auch einige offenbare Schreibfehler habe ich stillschweigend verbessert.

[2]) Liederbuch der Frau von Holleben, Nr. 41.

werth aber ist, daß in der 1750 erschienenen Liedersammlung von Doles unter Nr. 14 ein Gedicht sich findet, dessen Strophenbau genau mit „Ihr Sternen hört" übereinstimmt [1]). Nur am Schluß ist bei Doles zweimal eine Senkung und Hebung weniger, was aber keine Bedeutung hat, da sich die Melodie von „Ihr Sternen hört" ganz leicht demgemäß abändern läßt. Es ist demnach wohl möglich, daß das Gedicht („Ein harter Streit Hat mich mit mir entzweit") auch für die beliebte Melodie bestimmt gewesen ist, aber man kann auch annehmen, daß die durch die Melodie bedingte poetische Structur allgemach so bekannt geworden war, daß sie zum direkten Vorbild genommen wurde. Und jedenfalls hat das betreffende Gedicht in Doles Augen einen selbständigen Werth gehabt, denn er hat eine ganz neue Musik dazu erfunden. Dies ist einer der Fälle, auf die am Ende des vorigen Abschnittes hingewiesen wurde.

Als Zeugniß für die außergewöhnliche Popularität von „Ihr Sternen hört" sei endlich noch ein Clavierconcert in A-moll von Johann Gottlieb Görner angeführt, dem Leipziger Organisten und Zeitgenossen Sebastian Bachs. In ihm wird ein Stück der Melodie concertmäßig durchgearbeitet [2]).

Dasselbe Verhältniß, das bei Nr. 18 des ersten Theils der Singenden Muse nachzuweisen ist, findet bei Nr. 68 statt. Auch hier ein ursprüngliches Instrumentalstück, und zwar eine Polonaise. Hernach ist ihr ein Text zum Singen untergelegt worden. Anstatt dieses dichtete dann Sperontes einen neuen. Die Musik mit dem älteren Texte theile ich hier quellengetreu mit: es fehlen allerdings drei Takte und die entsprechende Menge der Worte.

---

[1]) Neue Lieder nebst ihren Melodien componirt von J.[ohann] F.[riedrich] D.[oles] z.[u] F.[reiberg]. Leipzig. 1750. Daß Doles der Componist ist, verräth Marpurg, Kritische Briefe I, S. 253, und bestätigt Christian Heinrich Schmid, Anthologie der Deutschen. Band I (1770), S. 339 ff.

[2]) Handschrift aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, auf der Großherzoglichen Bibliothek zu Darmstadt: Suites des Pieces pour le Clavessin composee par Mons. J. G. Goerner et Mons. J. S. Bach.



Die § bedeuten, daß an dieser Stelle der zweite Theil in den ersten zurücklenkt; es fehlt also genau genommen nur ein Takt der Musik. Täuscht nicht alles, so haben wir hier auch

das Musikstück noch in seiner ursprünglichen Form. Nicht nur die für ein Gesangstück ungewöhnliche Art der Notirung deutet darauf hin, sondern auch der Schlußtakt des ersten Theils, in dem, damit Worte und Töne sich decken können, die halbe Note in zwei Viertelnoten zerlegt werden muß. Als Ueberschrift steht Aria ex Polonoise. Will man nicht einen Schreibfehler für en annehmen, so kann der Sinn nur sein, daß hier ein Lied vorliege, das aus einer Polonaise hervorgegangen sei [1]). Die Form, in der Sperontes die Polonaise gibt, zeigt dieselbe etwas entstellt. Von anderen Abweichungen zu schweigen, so fällt besonders die steife Bewegung des ersten Takts und der diesem entsprechenden Takte auf, während in der mitgetheilten Form der Rhythmus [Notenfigur] durch das ganze Stück durchgeführt ist. Dies ist jedenfalls das Bessere und auch Ursprüngliche. Vergleicht man des Sperontes Dichtung, so wird wiederum offenbar, wie er an die Gedichte, die er durch eigne ersetzen wollte, äußerlich anzuknüpfen pflegte. Seine ersten Zeilen lauten: „Alles kan doch manchmahl noch erfreut Und mit andern lustig seyn und leben." —

Etwas länger wird uns Nr. 33 des ersten Theils der Singenden Muse beschäftigen: „Ich bin nun wie ich bin, Und bleib bey meiner Mode Wie Hanß in seinem Sode." Die Melodie des Liedes wird noch öfter verwendet. Ich habe gesagt, daß von Nr. 69 an den Liedern des ersten Theils keine Melodien mehr beigedruckt sind, sondern auf frühere Melodien verwiesen wird. So soll zu Melodie Nr. 33 gesungen werden Lied Nr. 71, Nr. 74, Nr. 77 und Nr. 99 der ersten Ausgabe der ersten Auflage des ersten Theils (s. Cap. I). Die Melodie muß also dem Sperontes besonders gefallen haben.

Wie man sich erinnern wird, ist in der zweiten Ausgabe der ersten Auflage das letzte Blatt entfernt und durch einen

---

[1]) Die Quelle des Stücks ist eine aus dem 18. Jahrhundert stammende Handschrift der Königlichen Bibliothek zu Berlin. Titel: „Kurtze Musicalische Stücke auf dem Claviere. G. H. Schultze." Format: Klein Querquart. Obiges Stück steht auf Blatt 10.

halben Bogen ersetzt, auf dessen erstem Blatte zwei andere Lieder stehen, während das zweite Blatt für ein Register benutzt ist. Es muß also an den beiden Liedern Nr. 99 und 100, welche in der ersten Ausgabe das letzte Blatt bedecken, oder an einem der beiden irgend etwas anstößig befunden worden sein. Nr. 100 „Befördert, ihr gelinden Saiten, Den sanfften Schlummer süsser Ruh“ ist ein Nachtgesang, an dem für den Geschmack jener Zeit etwas Verfängliches durchaus nicht zu entdecken ist. Der Stein des Anstoßes muß daher in Nr. 99 enthalten gewesen sein.

Der erste Theil der Singenden Muse ist, wie ich anfangs erwähnt habe, mit einem „Anhang aus Johann Christian Günthers Gedichten“ ausgestattet, der mit Nr. 84 beginnt. Alle diese Gedichte lassen sich in der That in Günthers gedruckten Poesien nachweisen, nur Nr. 99 nicht. Auch in Günthers handschriftlichem Nachlasse auf der Stadt-Bibliothek zu Breslau fehlt es [1]), und ist überhaupt in Stil und Strophenbau von Günthers Weise gänzlich abweichend. Nun erfreuten sich gerade damals Günthers Gedichte allgemeiner Beliebtheit und wiederholter Drucklegung; die Verleger brannten darauf, Unbekanntes von ihm zu veröffentlichen und versuchten es sogar mit Schriften von zweifelhafter Echtheit. Wenn trotzdem und trotz der weiten Verbreitung, welche die Singende Muse fand, unser Lied Nr. 99 unter Günthers Namen nirgends sonst gedruckt erscheint, so ist dies ein sicherer Beweis, daß man allgemein wußte, es sei nicht von ihm, sondern nur unter seiner Flagge in die Singende Muse eingeschmuggelt, um sicherer durchschlüpfen zu können.

Die zwei Lieder, die in der zweiten Ausgabe der ersten Auflage die Nummern 99 und 100 ausmachen („Schwartzer Augen Gluth und Kohlen“ und „Jagen verbleibet das schönste Vergnügen“), sind an der Stelle der ausgeschiedenen beiden in den

---

[1]) Man vergleiche Berthold Litzmann, Zur Textkritik und Biographie Johann Christian Günthers. Frankfurt a. M., Literarische Anstalt, Rütten und Loening. 1880.

„Anhang aus Günthers Gedichten" eingetreten. In der Auflage von 1741 sind sie an ihrer Stelle belassen, dann aber ist als Nr. 101 Günthers „Befördert, ihr gelinden Saiten" hinzugefügt und als Nr. 102 wiederum jene bedenkliche Nr. 99 der ersten Ausgabe der ersten Auflage. Nach dem Titel des Buches und nach der über Nr. 84 befindlichen Ueberschrift müßten nun diese Lieder alle von Günther sein. Aber auch für die Lieder „Schwartzer Augen Gluth und Kohlen" und „Jagen verbleibet das schönste Vergnügen" trifft dies nicht zu. Nicht nur, daß auch sie unter Günthers gedruckten und ungedruckten Gedichten fehlen, so hat sie Sperontes auch in die vierte Auflage des ersten Theils (1747), in welcher er den Anhang Güntherscher Gedichte gänzlich beseitigt hat, einfach mit aufgenommen und dadurch gestanden, daß sie von ihm selbst verfaßt sind. War er aber der Autor dieser Gedichte, so muß man es als äußerst wahrscheinlich bezeichnen, daß auch die anstößige Nr. 99 aus der ersten Ausgabe des ersten Theils von Niemandem anders als ihm selbst verfertigt ist[1]). Indem er in der Auflage von 1741 neben dieser noch zwei andere Nummern für Gedichte Günthers ausgab, mag er die Meinung haben hervorrufen wollen, es ständen ihm, dem Schlesier, noch unbekannte Quellen Güntherscher Poesie zu Gebote, aus denen er neben andern auch jene Nr. 99 ans Licht gefördert habe. Wir müssen nun zunächst das Gedicht mittheilen.

1. Ihr Schönen höret an,
Erwehlet das studiren,
Kommt her, ich will euch führen,
Zu der Gelehrten Bahn,
Ihr Schönen höret an:
Ihr Universitaeten,
Ihr werdet zwar erröthen,
Wenn Doris disputirt,
Und Amor praesidirt,

[1]) Man beachte auch hier die schlesischen Idiotismen: „hat" für „habt" und „beflieſſen: müſſen". In der Auflage von 1741 sind sie ausgemerzt.

Wenn artige Professores,
Charmante Auditores,
Verdunckeln euren Schein,
Gebt euch gedultig drein.

2. Geht zum Pro-Rector hin,
Laßt euch examiniren,
Und immatriculiren,
Küst ihn vor den Gewinn,
Geht zum Pro-Rector hin.
Ihr seyd nun in den Orden
Der schönsten Musen worden,
Wie wohl hat ihr gethan,
Steckt eure Degen an,
Doch meidet alle Händel,
Weil Adam dem Getendel
Mit seinen Geistern feind
Und der Pedell erscheint.

3. Kommt mit ans schwartze Bret,
Da ihr die Lectiones,
Und Disputationes
Fein angeschlagen seht,
Kommt mit ans schwartze Bret.
Statt der genehten Tücher,
Liebt nunmehr eure Bücher,
Kaufft den Catalogum,
Geht ins Collegium,
Da könt ihr etwas hören,
Von schönen Liebes-Lehren,
Dort von Galanterie,
Und Amors Courtesie.

4. Theilt hübsch die Stunden ein,
Um neun Uhr seid beflieſſen,
Wie artge Kinder müſſen,
Galant und häuslich seyn,
Theilt hübsch die Stunden ein.
Um zehn Uhr lernt mit Blicken,
Ein freyes Hertz bestricken,
Um ein Uhr musicirt,
Um zwey poetisirt,
Um drey Uhr lernt in Briefen,
Ein wenig euch vertieffen,
Denn höret von der Eh,
Hernach so trinkt Coffée.

5. Continiuirt drey Jahr,
Denn könnt ihr promoviren
Und andere dociren,
O schöne Musen-Schaar,
Continuirt drey Jahr.
Ich sterbe vor Vergnügen,
Wenn ihr an statt der Wiegen,
Euch den Catheder wehlt,
Statt Kinder Bücher zehlt,
Ich küst euch Rock und Hände,
Wenn man euch Doctor nennte,
Drum Schönste fangt doch an,
Kommt zur Gelehrten Bahn.

Wie man sieht, ist dies eine Satire auf die Frauen, die nach gelehrter Bildung streben. Es gab 1736 in Leipzig zwei Frauen in hervorragender gesellschaftlicher Stellung, die dies thaten, Frau Gottsched und Frau von Ziegler. Frau Gottsched war am 14. Mai 1735 nach Leipzig gekommen. Sie nahm an allen Vorlesungen ihres Gatten ungesehen Theil, indem sie sich an die Thür ihres Zimmers setzte, welches an seinen Hörsaal stieß. Sie lernte unter Schwabes Anleitung Lateinisch und fing schon jetzt an, mit eignen Arbeiten hervorzutreten. Sie nahm bei Krebs Unterricht in der Musik und lernte Suiten und Cantaten componiren. Daß dies unter der Studentenschaft Aufsehen erregte, ist ebenso begreiflich, wie daß es der Spottlust und dem Neide Nahrung gab. Zu ihrem Geburtstage am 11. April 1737 überreichte Schwabe der Frau Gottsched einen Aufsatz, in dem er unter der Maske eines wohlmeinenden Rathgebers, der sie bittet um der allgemeinen Glückseligkeit der Gesellschaft willen nicht klüger werden zu wollen als die andern, diejenigen verspottet, die sich über ihre Lernbegierde aufhielten. „Denken sie nur ja nicht“, sagt er darin, „daß man aufgehöret habe, diejenigen zu verfolgen, deren Wissenschaft vor andern hervorleuchtet. Haben sie es noch nicht selbst erfahren, *welches mir kaum glaublich vorkömmt*: so sehen sie nur einmal um sich. Wie löblich raset nicht aller Orten der Geist der Ver-

folgung, vom Neide angetrieben, wieder diejenigen, deren Erkenntniß sich von den gemeinen Meynungen erhebet. Denken Sie nicht, daß man so höflich seyn, und einige Hochachtung für ein Frauenzimmer haben werde"[1]). Die Worte, die ich gesperrt habe setzen lassen, können sehr wohl darauf hindeuten, daß in der That schon Angriffe auf Frau Gottsched erfolgt waren, die man aber sofort bei ihrem Erscheinen wieder zu unterdrücken bemüht gewesen war. Der erste Theil der Singenden Muse war ein halbes Jahr vorher ausgegeben worden. Gottsched galt damals in Leipzig noch sehr viel, und es war ihm ohne Zweifel ein Leichtes, bei der Censur den Befehl zu erwirken, daß das Spottgedicht aus der Liedersammlung entfernt wurde. Uebrigens ist eine Andeutung da, daß es schon vor dem Erscheinen der Singenden Muse, vermuthlich als Einzeldruck, verbreitet, dann verboten und in die Sammlung des Sperontes heimlich von neuem eingeschwärzt worden war. In dem Gedicht ist vom Prorector die Rede. Einen solchen gab es in Leipzig nicht, sondern nur einen Rector. Wohl aber in Jena, wo Herzog Ernst August von 1728—1748 Rector magnificentissimus war, und in Halle[2]). Einen falschen Entstehungsort zu fingiren, um die Vermuthungen auf eine verkehrte Spur zu leiten, war in jener Zeit der anonymen und pseudonymen Polemik etwas Gebräuchliches. Wäre das Gedicht von Anfang an für die von einem Leipziger Verfasser in Leipzig herausgegebene Singende Muse bestimmt gewesen, so hätte dies Verfahren keinen Sinn. In der ursprünglichen Fassung war vielleicht auch der Inhalt der vierten Strophe ein anderer, möglicherweise derberer und anzüglicherer gewesen. So wie er jetzt ist, paßt er, ausgenommen die letzten beiden Zeilen, nicht recht zum Grundgedanken.

---

[1]) Der Aufsatz ist abgedruckt in „Der Frau Luise Adelgunde Victoria Gottschedinn, geb. Kulmus sämmtliche kleinere Gedichte" u. s. w. Leipzig, 1763. S. 286 ff.

[2]) Hoffbauer, Geschichte der Universität Halle bis zum Jahre 1805. Halle 1805. S. 126 f.

Indessen ist es nicht nothwendig anzunehmen, daß das Gedicht durch Frau Gottsched allein veranlaßt war. Im ganzen paßt es allerdings mehr auf eine junge Frau, und die Gottsched zählte damals 23 Jahre. Aber bei einigen Wendungen hat doch vielleicht Frau von Ziegler vorgeschwebt, die von ihren Verehrern als die zehnte Muse gepriesen, von ihren Verleumdern als gefährlich für die junge Männerwelt geschildert worden war. Bald nachdem sie von Wittenberg aus die Laurea poetica empfangen und Gottsched darauf ein Gedicht gemacht hatte, wurden in Leipzig, Dresden und Umgegend zwei anonyme Parodien auf ihre Krönung verbreitet, in denen mit den unsaubersten Verdächtigungen gegen die alleinstehende Frau vorgegangen wurde. Vier Studenten: von Einsiedel, von Burgsdorff, Hoffmann und Hübner wurden vom Universitätsgericht zu Leipzig deshalb zur Verantwortung gezogen. Burgsdorff, der Urheberschaft am stärksten verdächtig, suchte sich damit herauszureden, er habe beide Parodien aus Halle bekommen. Als die Sache eine ernste Wendung für sie zu nehmen drohte, appellirten sie an den König, der, um die Reputation der Universität zu schonen, die Sache mit einem ernstlichen Verweis und Tragung der Unkosten durch die Angeklagten zu endigen befahl [1]).

Dies geschah im Frühjahr und Sommer 1734. Daß „Ihr Schönen höret an" eines jener beiden Lieder ist, daran kann freilich nach dem, was wir über ihren Inhalt wissen, nicht gedacht werden. Daß aber nach dem Verlauf dieses Handels die akademische Jugend zu solchen Excessen geneigt blieb und sie gelegentlich wiederholte, daß also das Lied „Ihr Schönen höret an" einen Nachklang der Affaire von 1734 in sich hält, darf man auch wohl mit Bestimmtheit annehmen. Täusche ich mich nicht, so hat Frau von Ziegler die Sache auch so verstanden.

[1]) S. meine Abhandlung „Mariane von Ziegler und Joh. Sebastian Bach", in „Zur Musik. Sechzehn Aufsätze." Berlin, Gebr. Paetel. 1892. S. 93 ff.

Sie war heitern und elastischen Gemüths und wußte unangenehmen Dingen mit ihrer Art zu begegnen. In ihren „Vermischeten Schriften in gebundener und ungebundener Rede“ (S. 71) hat sie ein Gedicht veröffentlicht: „Das männliche Geschlechte im Namen einiger Frauenzimmer besungen“; eine muntere Satire auf die Schwächen der Männer, die wir als ihre Quittung für „Ihr Schönen höret an“ betrachten dürfen [1]). Sie hat auch eine lustige, etwas französisch klingende Melodie beisetzen lassen, die einzige im ganzen Buche, wohl um mittelst der Musik ihrem Liede eine ähnliche Verbreitung zu ermöglichen, wie sie das Lied „Ihr Schönen höret an“ erfuhr [2]).

Das ist ihr nicht gelungen, denn dieses wurde bald ganz außerordentlich beliebt. Noch dreißig Jahre später sang man es, als die Ursache seiner Entstehung sicherlich längst vergessen war, und so sehr sich mancher bemühte, ihm jeden Kunstwerth abzusprechen. Marpurg in Berlin bezeichnet es 1761 als einen Gassenhauer [3]), Uz schreibt 1766 von Anspach an Grötzner: „Es wird ihnen kein geringes Vergnügen seyn, wenn Ihr Töchterchen an der Seite ihrer Mutter statt der elenden: „Ihr Schönen höret an u. s. w.“ ein witziges und unschuldiges Liedgen vorsinget“ [4]). Dadurch, daß man das Lied überall nur mit diesem Texte kannte und nannte, wird die Annahme bestätigt, daß nicht Nr. 33 des ersten Theils der Singenden Muse („Ich bin nun, wie ich bin“) das früher verfertigte Stück war, nach

[1]) Die erste Ausgabe der „Vermischeten Schriften“ scheint schon 1736 erfolgt zu sein; s. a. a. O. S. 102, Anm. 5.

[2]) Spottlieder zu machen und vor dem Hause des Verspotteten abzusingen bereitete damals den Studenten augenscheinlich besonderes Vergnügen. Von einem solchen Fall, welcher 1744 der Braut des Licentiaten Wolle passirte, berichtet Schwabe an Gottsched (Gottscheds Briefwechsel auf der Leipziger Universitäts-Bibliothek, d. d. 2. Juni 1744).

[3]) Kritische Briefe II, S. 174.

[4]) Briefe von Johann Peter Uz an einen Freund. Herausgegeben von August Henneberger. Leipzig, Brockhaus. 1866. S. 120.

dessen Melodie alsdann „Ihr Schönen, höret an“ gedichtet worden wäre; umgekehrt verhielt es sich, und nur um das verpönte Lied leichter über die Censurgrenze spediren zu können, wurde es in der Reihe der Musikstücke mit einem andern Text versehen, und der Originaltext unter einem Haufen Güntherscher Gedichte versteckt.

Aelter aber noch als dieser Originaltext ist die Melodie. Eine für Gesang erfundene Weise kann sie schon ihres Umfanges wegen nicht sein. Man sehe selbst:



Das Fehlen der Bezifferung in der ersten Auflage deutet an, daß Sperontes sie in der That als Clavierstück vorfand, und der Murki-Baß nicht weniger.

Ueber den Componisten hat Friedrich von Raumer eine befremdende Auskunft hinterlassen. Er machte seiner Zeit der

Königlichen Bibliothek zu Berlin eine Anzahl von Originalbriefen zum Geschenk. Unter ihnen und ohne Bezug auf einen derselben befand sich ein Blättchen [1]) mit obiger Melodie. Sie ist im Violinschlüssel und in G-dur notirt; im zweiten Theil hat der Schreiber zwei Takte ausgelassen, hier und da ist sie noch claviermäßiger geführt, als bei Sperontes. Der Text fehlt, doch steht oben links: „Ihr Schönen höret an ꝛc." Darunter hat Raumer bemerkt: „Forkels Handschrifft. Das Lied ist componirt von J. Seb. Bach."

Mit Forkels Handschrift hat es seine Richtigkeit. Daß er selbst die Composition als eine Bachsche bezeichnet habe, sagt Raumer freilich nicht. Jedoch ist sehr zu bezweifeln, daß Forkel sie aufgezeichnet haben würde, hätte er nicht an ihren erlauchten Ursprung geglaubt. Mittelbar oder unmittelbar von ihm wird Raumer die Nachricht empfangen haben. Forkels Wissen aber gründet sich, wie bekannt, großentheils auf die Mittheilungen von Bachs Söhnen.

Handelte es sich um eine zu dem Texte eigens erfundene Melodie, so wüßten wir sicher, woran wir wären. Bei dem Verhältniß, in dem Bach zu den Gottscheds und namentlich auch zu Frau von Ziegler stand, könnte er sie unmöglich gemacht haben. Allein wie wir sahen, liegt die Sache nicht so. Die Melodie war vorher da und der Text wurde nur untergelegt. Ein Zug derber Lustigkeit und eine volksmäßige Frische waren Bach eigen und mit der Studentenwelt verkehrte er auch. Rundweg verneinen wird man es also nicht dürfen, daß er einmal in lustiger Gesellschaft diese Melodie improvisirt haben könne. Dafür ließe sich sogar anführen, daß in dem größeren Clavierbuche seiner Frau sich ein Clavierstück findet, dessen Anfang mit dem Anfang der fraglichen Melodie genau übereinstimmt [2]). Aber sehr unwahrscheinlich ist seine Urheberschaft dennoch. Auch

---

[1]) Jetzt in der Musikabtheilung der Königl. Bibliothek aufbewahrt.

[2]) Es ist gedruckt worden in dem Supplement der bei Peters herausgegebenen Clavierwerke Bachs, S. 20 f.

den einfachsten und populärsten Melodien Bachs haftet doch immer jene Vornehmheit an, die den Genius kennzeichnet, von der hier aber gar nichts zu bemerken ist. Man braucht die Melodie deshalb noch nicht zu schelten, und sie beispielsweise nur einmal als Jagdlied aufzufassen, um sie sogar ganz angemessen und hübsch zu finden. Raumers Ueberlieferung kann immer doch ein Körnchen Wahrheit enthalten. Bekanntlich dirigirte Bach in dieser Zeit einen Studenten-Musikverein. Wenn er einige Jahre später in der Bauerncantate allerhand Volks- und volksthümliche Lieder anbrachte und verarbeitete, wenn er in der letzten der Goldbergschen Variationen über die Volkslieder „Kraut und Rüben" und „Ich bin so lang nicht bei dir g'west" ein kunstvolles Stück componirte, so lag es ihm gewiß nicht allzufern, im fröhlichen Kreise junger Leute an einer damals populären, vielleicht in den Studentenkreisen selbst entstandenen Melodie auch einmal seine Improvisationskunst zu zeigen. Die Erinnerung an dieses Ereigniß mag sich erhalten, Emanuel Bach gelegentlich Forkel darüber etwas mitgetheilt haben, und Forkel meinte später vielleicht verstanden zu haben, Bach sei auch Componist der Melodie. Man weiß, wie sich dergleichen Traditionen bilden. Marpurg aber wußte sicherlich nichts davon, denn sonst würde ihn sein Respect vor Bach wohl gehindert haben, von einem Gassenhauer zu reden[1]).

Als das Lied mit dem Texte des Sperontes überall bekannt geworden war, fing man der Abwechslung halber an, neue Worte zu der Melodie zu dichten und zu singen. Ein Philister kam auf den Einfall, die Satire des Sperontes in Ernst zu verkehren, und richtet an die Frauen die wohlgemeinte Mahnung, besser als bisher für ihre geistige Bildung zu sorgen („Ihr muntern Schönen hört, Legt Zwirn und Nadel nieder")[2]). Mehr

---

[1]) Ich habe die Frage über „Ihr Schönen höret an" schon erwähnt im „Bach" II, S. 661, Anm. 117, und löse mit dieser Untersuchung das dort gegebene Versprechen ein.

[2]) Fliegendes Blatt aus dem 18. Jahrhundert, in der Meusebachschen Sammlung Y. d. 7909.

Schwung zeigt ein Jemand, der eine Parodie in Gestalt eines Liebesliedes anfertigte („Charmantes Engelskind, Du hast mit deiner Liebe, Durch deine keuschen Triebe Mein ganzes Herz entzündt“ [1]). Im Liederbuche der Frau von Holleben finden sich drei Jagdlieder zu der Melodie („Wenn ich aufs Jagen geh“, „Auf Jäger in den Wald“, „Diana bläst zur Jagd“) [2]). Ein viertes ihren Tönen angepaßtes Jagdlied „Wie groß ist nicht die Lust“ tritt 1753 hervor [3]). Die Verfasser dieser Texte haben am besten herausgefunden, was sich zu der Melodie schickt.

Aber auch des Sperontes Lied: „Ihr Schönen höret an“ wurde noch auf anderem Wege, als durch die Singende Muse verbreitet. Ich finde es wieder in einer in Sachsen gedruckten Liedersammlung des 18. Jahrhunderts [4]). Und selbst dem Lied Nr. 33, von dem unsere Untersuchung ausging, und das wir im Laufe derselben fast aus den Augen verloren haben, wurde weitere Verbreitung durch Fliegende Blätter zu Theil [5]).

Dabei prägte sich dann allmählich der durch das Musikstück bedingte strophische Bau der Phantasie der dichtenden Welt so tief ein, daß nun auch Lieder in dieser Form verfaßt wurden, die nicht bestimmt waren, zu der Originalmelodie gesungen zu werden. Ein Beispiel liefert C. F. Weiße in seiner Oper „Lottchen am Hofe“. Was hier am Anfange des zweiten Aufzugs gesungen wird („Es ist die Mode so“), dazu hat Sperontes das Urbild geliefert. Der zweite Theil der Strophe ist freilich auf vier Zeilen beschränkt, aber die Melodie läßt es zu, daß mit der vierten Zeile ein Schluß gemacht wird. Ob es Hiller

---

[1]) Ganz neu zusammengetragene Liebes-Rose [um 1770] Nr. 4.

[2]) Nr. 137, 139, 140, eingetragen zwischen 1740 und 1748.

[3]) In „Neue Erweiterungen der Erkenntnis und des Vergnügens“. 2. Band. Frankfurt und Leipzig, 1753. S. 392 ff. Unterzeichnet: „Rudolstadt 1753. N. A. H.“

[4]) Neu vermehrte Lust-Rose allen lustigen Gemüthern zum Zeitvertreib zusammengetragen. S. 23. Mit geringen Abweichungen ganz in der Fassung des Sperontes.

[5]) Ein solches in der Meusebachschen Sammlung Y. d. 7909.

bei der Composition in Erinnerung gekommen sein mag, auf welch ein Muster das Lied zurückleitet, das Lottchen abwechselnd mit dem Kammermädchen singt? Ich glaube, trotz seiner geringschätzigen Bemerkung über die Singende Muse wußte er doch, wie viel aus manchen ihrer Melodien von jemandem gelernt werden könne, der volksthümlich zu schreiben sich bestrebte. Findet sich doch in einer Arie des „lustigen Schusters" sogar ein Anklang derjenigen Melodie wieder, deren merkwürdige Bezüge und Schicksale ich in Vorstehendem zu erzählen versucht habe [1]. —

Die Vermuthung erschien begründet, daß das Lied „Ihr Schönen höret an" schon vor dem Erscheinen der Singenden Muse bekannt gewesen sei. Das wird überhaupt anzunehmen sein, daß Sperontes nicht alle Lieder in einem Sitz hinter einander gedichtet, sondern sich in der Kunst der Parodie schon früher versucht und von solch älteren Versuchen vieles in die Sammlung aufgenommen hat. Weitere Stützen dieser Annahme lassen sich erbringen.

Der Leser erinnert sich des Liedes: „Jagen verbleibet das schönste Vergnügen", das als Nr. 100 in die zweite Ausgabe der ersten Auflage von 1736 eintreten mußte. Es soll gesungen werden nach der Melodie: „Liebe mich redlich und bleibe verschwiegen" (Nr. 12). Aber zu diesem letzteren Gedichte paßt die frische Melodie sehr schlecht, während sie für ein Jagdlied vortrefflich geeignet ist. Offenbar besteht hier dasselbe Verhältniß, wie zwischen „Ich bin nun, wie ich bin" und „Ihr Schönen höret an": das scheinbar frühere Lied ist das spätere. Dann folgt weiter, daß Sperontes das Jagdlied nicht erst zu diesem Zwecke gedichtet hat, um das durch die Censur zerstörte Hundert wieder voll zu machen, sondern daß es schon fertig gewesen war, bevor er an die Zusammenstellung der hundert Lieder ging. Weshalb er es nicht von Anfang an aufnahm, läßt sich freilich nicht sagen: vielleicht war es in seinen Kreisen schon zu

[1] „Der Knieriem bleibet, meiner Treu" u. s. w.

sehr bekannt, vielleicht spielte auch ein Zufall mit. Es war schon 1719 ein Lied vorhanden, welches ein komisches Wechselgespräch zwischen einem verliebten Städter und einer Bauersmagd zum Gegenstand hat („Als ich zur Sommerszeit Mich auf dem Land erfreut"). 1733 kommt es parodirt vor unter dem Titel „Von dem gedultigen Job und seinem bösen Weib" („Ach höchster Gott und Herr, Was will ich weiters mehr")[1]). Der erste Theil der Melodie „Jagen verbleibet das schönste Vergnügen" ist von jener älteren Melodie entlehnt; für den zweiten Theil war diese nicht zu brauchen, er mag zu dem Gedichte neu componirt worden sein. Merkwürdiger Weise stimmt noch ein anderes Jagdlied („Nun ist der feste Schluß, Dabei es bleiben muß") in den vier Anfangstakten mit der Melodie von 1719 und 1733 überein[2]). Ob dasselbe älter oder jünger ist, als das der Singenden Muse, läßt sich jedoch zur Zeit nicht ermitteln[3]). In Fliegenden Blättern des 18. Jahrhunderts verbreitete sich das Jagdlied des Sperontes[4]), und andere Lieder, die zu dieser Melodie gesungen werden können, kommen ebenfalls vor[5]).

---

[1]) „Musicalische Rüst-Kammer, auff der Harffe aus allerhand schönen und lustigen Arien, Menuetten, Sarabanden, Giqven und Märschen bestehend, aus allen Thonen. 1719." (Handschrift der Leipziger Stadtbibliothek) S. 54 f. — Ohren-vergnügendes und Gemüth-ergötzendes Tafel-Confect. Andere Tracht. Augsburg, 1733. Nr. 5. Abgedruckt bei E. O. Lindner, Geschichte des deutschen Liedes im XVIII. Jahrhundert. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1871. Notenbeilagen, S. 33.

[2]) Ditfurth, Deutsche Volks- und Gesellschaftslieder des 17. und 18. Jahrhunderts. Nördlingen, C. H. Beck'sche Buchhandlung. 1872. S. 207.

[3]) Sperontes' Lied ist abgedruckt bei C. F. Becker, Lieder und Weisen vergangener Jahrhunderte. 2. Aufl. Leipzig, 1853. Erste Abtheilung, S. 62; aber mit starken eigenmächtigen Veränderungen.

[4]) „Acht schöne, noch ganz neue weltliche Lieder." Meusebach'sche Sammlung Y. d. 7906. In diesem Exemplare ist gerade das Jagdlied herausgerissen, nur der Titel gibt an, daß es sich darin befunden hat.

[5]) Von J. F. Zernitz in den Belustigungen des Verstandes und Witzes. Band IV. (1743.) S. 95. („Die Einsamkeit"; s. dessen Versuch in Moralischen und Schäfer-Gedichten. 1748. S. 125 f.); von J. M. Dreyer, Gedichte 1771, S. 191 („Lob der Freyheit").

Noch einmal dasselbe Verhältniß zwischen Früher und Später wird bei Nr. 46 und 76 herrschen. Bei letzterer wird auf die Melodie der ersteren zurückverwiesen. Aber augenscheinlich wurde Nr. 76, ein Hirten-Tanzlied („Liebsten Schäfer, kommt herbey"), ursprünglich zu der Melodie gedichtet, dann aber aus irgend einem Grunde in die zweite Reihe gestellt und eine neue, viel weniger passende Parodie in einem Gedichte geschaffen, das die Sehnsucht nach der abwesenden Geliebten ausdrückt („Ach! wenn kommt der frohe Tag").

Mit dem Datum „1. Februar 1740" ist in das Liederbuch der Frau von Holleben Nr. 81 des ersten Theils der Singenden Muse eingetragen („Table nicht, geliebter Engel, Daß ich dir gewogen bin"). Sperontes weist wegen der Melodie auf Nr. 64 zurück („Wenn mich Herz und Augen hassen"). Auch dies Lied steht bei Frau von Holleben, und ist als Nr. 109 vor 1748 eingetragen. Ueberschrieben ist es aber hier mit Polonoise, während die Melodie bei Sperontes ein Air im Viervierteltact ist. Es wird also eine andre Musik zu den Texten gegeben haben, oder umgekehrt: die Texte werden ursprünglich andern Melodien untergelegt gewesen sein. Zu Lied Nr. 81 hat vielleicht noch eine „Antwort" der angesungenen Geliebten gehört. Denn in der Liederhandschrift der Frau von Holleben findet sich hinter ihm noch folgendes: „Holde Strahlen schönster Augen Nehmet nur mein Hertze hin, Laßt die Flammen bey euch taugen, Weil ich euch ergeben bin. Wollt mich gleich der Himmel neiden Und mir dräuen Qual und Pein, Will ich lieber bey euch leiden, Als bei andern glücklich seyn."

Ein Johann Andreas Freytag in Wernigerode legte sich 1759 ein Arien-Buch ohne Melodien an[1]). Auf S. 22 steht Nr. 23 des ersten Theiles der Singenden Muse („Liebste Frey-

[1]) Arien Buch | vor | Johann Andreas Freytag | in Curia singnatum | Wernigerod, | 1759." 4. Befand sich vor 10 Jahren im Besitz des Herrn Dr. Pröhle in Berlin.

heit fahre hin! Weil ich so schön gefangen bin"). Dazu als Ueberschrift: Polonoise, während bei Sperontes die Musik ein Menuett ist. Also auch hier die Andeutung einer andern Melodie, zu welcher das Lied gesungen sein dürfte, ehe es in der Singenden Muse Verwendung fand.

Genug der Beispiele, die sich noch vermehren ließen; jedes einzelne von ihnen ergibt zwar nichts Sicheres, aber sie stützen sich gegenseitig. Die Sache, um die es sich handelt, ist endlich auch nicht von großer Wichtigkeit. Erheblicher dürfte sein, daß wir durch die Singende Muse Gewißheit erhalten, daß zu Sperontes Zeit einige bemerkenswerthe Compositionen zu Gedichten Günthers existirten, die er sich in seiner Weise zu Nutze gemacht hat.

Unter dem zu Musikstück Nr. 37 gefügten Gedichte „Brüder, stellt das Jauchzen ein, Weil die Fasten wehret" bemerkt Sperontes selbst: „Dieses ist eine Parodie auf die in Günthers Gedichten vorkommende und bekannte Ode: Brüder, laßt uns lustig seyn." Nachdem wir erfahren haben, was der Begriff Parodie in dieser Periode der Musikgeschichte bedeutet, ergibt sich, daß Melodie 37 dem Gedichte Günthers zugehört haben muß, das Sperontes auch unter Nr. 91 hat abdrucken lassen. Sie bewegt sich im Rhythmus der Sarabande und ist wenigstens in ihrem ersten Theile vortrefflich zu nennen. Es ist durch neue Forschungen wahrscheinlich gemacht worden, daß das Studentenlied „Gaudeamus igitur" dem Liede Günthers nachgebildet worden ist[1]). Daß man zu dieser Nachbildung eine neue Melodie erfunden hätte, ist unwahrscheinlich; die Melodie bei Sperontes wird also eben diejenige sein, nach welcher man das lateinische Studentenlied anfänglich sang. Die noch heute allgemein übliche Melodie ist eine andere. Ludwig Erk und Hoffmann von Fallersleben hielten

---

[1]) S. A. Kopp in den „Burschenschaftlichen Blättern" von 1891 und meine Notiz in der Vierteljahrsschr. f. Musikw. Jahrg. 1891, S. 680 f., auch Max Friedländer, Commersbuch. Leipzig, Peters. S. 155.

diese für „sehr alt“ [1]), was sicher ein Irrthum. Sie kann kaum früher als um die Mitte des vorigen Jahrhunderts entstanden sein, und der auch ihr eigene Sarabanden-Rhythmus weist darauf hin, daß sie mit der Melodie der Singenden Muse nicht außer Zusammenhang steht. Diese lautet also:



Aber vielleicht gewährt die Singende Muse auch für die neuere Melodie eine kleine Ausbeute. Nr. 97 ist Günthers Tabaks-Lied „Nahrung edler Geister“. Es soll nach der Melodie von Nr. 28 gesungen werden „Weg ihr eitlen Grillen“. Aber nach der uns nun schon bekannten Manier des Sperontes zu schließen, wird auch hier die Melodie ursprünglich dem Liede Günthers zugehören. Dafür spricht außerdem, daß in der vierten Auflage des ersten Theils das Lied „Weg ihr eitlen Grillen“ mit einer andern Melodie ausgestattet ist, die den Reiz größerer Neuheit für sich haben mochte. In der Melodie Nr. 28 kommt, obwohl sie in D-dur steht, schon auf dem vierten Viertel des ersten Taktes ein c̄ vor, welches am Anfang des zweiten Theiles wiederkehrt. Rührt dies c̄ wirklich vom Erfinder der Melodie

[1]) Erk, Neue Sammlung deutscher Volkslieder. Drittes Heft. Berlin, bei Bechtold und Hartje. 1842. S. 34. — Hoffmann von Fallersleben, Gaudeamus igitur. Eine Studie. Halle, Schwetschke'scher Verlag. 1872. S. 3.

her, so darf man fest behaupten, daß es nicht gesungen worden ist, sobald die Melodie allgemeinere Verbreitung, namentlich als Chorgesang, gefunden hatte. Das Volk — worunter ich hier alle verstehe, die im Gesang hauptsächlich dem Gehör folgen — wird solche Subjectivismen des Melodieerfinders unzweifelhaft jedesmal corrigiren, und in diesem Falle ganz sicher das $\bar{c}$ sofort durch $\bar{d}$ ersetzt haben. Nun ergibt sich folgende Melodie:



Etwas Urwüchsiges wird dieser Melodie niemand absprechen; sie gehört zu denjenigen, die sich bei jeder neuen Strophe ausgiebiger zu erweisen scheinen. Der Anfang aber stimmt wenn auch nicht rhythmisch, so doch melodisch mit dem Anfang der neueren Gaudeamus-Melodie überein. Das Lied Dedans mon petit réduit hat uns gezeigt, wie eine Melodie von einer älteren ausgehen und sich doch zu etwas ganz anderem entwickeln kann. Günthers Knaster-Lied war unter den Studenten des vorigen Jahrhunderts ebenso beliebt, wie sein „Brüder, laßt uns lustig sein". Wie, wenn die neuere Gaudeamus-Melodie aus einer Verschmelzung jener beiden älteren Melodien hervorgegangen wäre?

Unter den übrigen Gedichten Günthers, die in die Singende Muse aufgenommen sind, dürften sich noch drei finden, deren Original-Melodien Sperontes mit neuen Texten ausgestattet hat. Im allgemeinen lassen sich Günthers einfach gebaute Strophen zweitheiligen Tanzmelodien leicht unterlegen: es konnte also dem Sperontes, wenn er Günthers Lieder gesungen

wissen wollte, nicht schwer fallen, aus dem von ihm gesammelten musikalischen Material die geeigneten Stücke herauszufinden. So ist z. B. Melodie Nr. 2 eine solche, nach der viele Günthersche Lieder gesungen werden können. Aber in drei Fällen tritt ein so entschiedener Widerstreit zwischen dem Charakter der Melodie und dem Inhalt des Gedichts ein, daß an eine ursprüngliche Zusammengehörigkeit nicht gedacht werden kann. Dieser Widerstreit ist bemerkbar bei Nr. 92 („Gedenck an mich und sey zufrieden") und Nr. 100 („Beförbert, ihr gelinden Saiten"), zu denen Nr. 58 und Nr. 17 jedenfalls die Originalmelodien bieten. Dann mit größter Evidenz bei Nr. 93 („Alles eilt zum Untergange, Nur mein hart Verhängniß nicht"). Zu diesem Gedichte gehört ursprünglich die Melodie Nr. 31. Das trübe Moll, die klagenden Wendungen des Anfangs, im zweiten Theile sogar die Nachahmung des Schluchzens (des „verzweifelnden Weinens") — alles dies verräth die ursprüngliche Bestimmung allzu deutlich, während es auf die Parodie des Sperontes ganz und gar nicht paßt. Günthers „Alles eilt zum Untergange" spielt in der Liedlitteratur des 18. Jahrhunderts eine hervorragende Rolle. Es ist vielfach nachgeahmt worden; von Sperontes selbst unter Nr. 47 des ersten Theils. Eine andere Nachahmung beginnt: „Alles kommt zu seinem Ende, Aber mein Verlangen nicht, Denn wo ich mich nur hinwende, Seh ich Schatten und kein Licht" [1]). Und ein Studenten-Lied, beim Abschied von der Universität zu singen: „Alles eilt zu seinem Ende, So wie unsre Burschenzeit" [2]). Eine Composition des Urbildes, vielleicht dessen erste, kennen zu lernen, hat daher noch seinen besondern Werth.

Ob Sperontes nicht auch französische Melodien parodirt habe, ist eine nahegelegte Frage. Es findet sich davon in der

[1]) Fliegendes Blatt auf der Bibliothek zu Weimar. Auch in der Meusebachischen Sammlung Y. d. 7906.

[2]) Robert Keil und Richard Keil, Deutsche Studentenlieder des 17. und 18. Jahrhunderts. Lahr, Schauenburg. S. 89.

Singenden Muse allerdings etwas, doch weniger als man erwarten sollte, oder ich bin nicht an die Hauptquellen gelangt. Vorab darf ich ein für allemal bemerken, daß eine völlige genaue Uebereinstimmung nicht immer erwartet werden darf. Wenn schon bei der Fortpflanzung des Volksliedes Veränderungen, gleichsam unwillkürlich, sich vollziehen, wie viel mehr kann dies bei Melodien des Haus- und Gesellschaftsgesanges geschehen, welcher der Kunstmusik angehört und daher auch absichtlichen Veränderungen und Umformungen durch mehr oder weniger berufene Künstlerhände viel unmittelbarer ausgesetzt ist. Den Schicksalen der Volksmelodien waren die kleinen Gebilde, um die es sich bei Sperontes handelt und die jedenfalls häufig nur nach dem Gehör nachgespielt oder nachgesungen und zu guter letzt wohl auch noch von ungeübter Hand aufgezeichnet worden sind, außerdem unterworfen.

Ich setze eine kleine französische Melodie her, dem Liede „Tu croyois en aimant Colette“ zugehörig und von den Franzosen selbst vielfach parodirt:



Ich citire sie in obiger Form, damit die Uebereinstimmung mit dem folgenden Musikstücke recht anschaulich wird, und habe die Ornamente weggelassen, mit denen die Quelle sie ausstattet[1]). Gewöhnlich ist sie im Dreivierteltakt notirt und zeigt hier und dort kleine Varianten[2]).

[1]) De L'Attaignant, Poésies. Tome troisième. S. 13 f.

[2]) So bei De L'Attaignant, Tome second. S. 223 f. — Tribut de la Toillette. S. 514. — La clé du Caveau, Nr. 574.

In einer schon angeführten deutschen Sammlung von Gesangstücken muß im Jahre 1737 die Melodie es sich gefallen lassen, zu einem hausbackenen Gedicht „Von guten und falschen Freunden" abgesungen zu werden [1]).



Die Form, welche die Melodie in der deutschen Sammlung angenommen hat, ist recht geeignet, dasjenige zu erläutern, was ich über Umbildungen oben im allgemeinen sagte. Was hier steht, kann nicht auf eine gedruckte Vorlage oder correcte Abschrift zurückgehen. Denn die Anmuth des Originals durch eine so lahme Veränderung absichtlich zu verunzieren, wie es im dritten Takt geschehen ist, würde doch niemandem einfallen. Die Ueberlieferung wird also vor sich gegangen sein durch jemanden, der die Melodie aus der Erinnerung aufschrieb und dem beim dritten Takte sein Gedächtniß versagte. Willkürliche Aenderungen mögen hinzugekommen sein, und wir erfahren auch hier wieder, wie die Abweichungen gegen das Ende der Melodie hin stärker zu werden pflegen. Die stärkste derselben aber besteht darin, daß vor dem viertletzten Takte vier ganz neue Takte hineincomponirt sind, die ich, um die ursprüngliche Identität der Melodien zu veranschaulichen, in dem Notenbeispiel einstweilen unterdrückt habe. Ich trage sie nach:



ein Muster nichtssagender Melodiebildung und musikalischer Flickschusterei. Aber der Verfasser brauchte Musik für acht Zeilen, darum werden auch die ersten vier Takte wiederholt.

[1]) Ohren-vergnügendes und Gemüth-ergötzendes Tafel-Confect. Dritte Tracht. Augsburg, 1737 Nr. 3. S. Lindner a. a. O., Notenbeilage. S. 72.

Was so zu Stande gebracht ist, hat freilich von dem lieblichen Reiz des Originals wenig mehr an sich, beansprucht aber doch das Recht auf allernächste Verwandtschaft.

Wir sind nun vorbereitet, die Melodie der Singenden Muse (I, 41) zu vernehmen, die ich behufs leichterer Vergleichung aus B-dur nach G-dur transponire:



Sperontes nennt sie Menuet, und daß sie ihm wirklich als Spielstück zugekommen war, sieht man sowohl aus der hohen Lage, als auch aus dem Fehlen der Bezifferung in der ersten Auflage. Lob verdient er wegen des Textes („Spielt ihr Winde, Spielt gelinde Gruß und Kuß nach — — hin!"), eines der hübschesten und angemessensten, die er gemacht hat. Der erste Theil der Melodie ist im Ganzen gut überliefert, auch Takt 5, der dem ersten Takte entsprechen soll, wird man sich gefallen lassen, obgleich die Bewegung etwas ins Stocken geräth; die figurirtere Haltung paßt für das Clavier und zum Texte. Dagegen hat den Ueberlieferer beim zweiten Theile sein Gedächtniß ganz im Stich gelassen. Die klägliche Verlegenheitsphrase der letzten vier Takte ist zwar in der vierten Auflage etwas herausgeputzt, dem ganzen Theile aber damit doch nicht aufgeholfen.

Eine französische Menuett-Melodie ist jedenfalls auch Nr. 13 des ersten Theils („Hoffe nur, hoffe bekümmertes Hertze"). Ich kann ihre Quelle nicht aufweisen. Aber die Manier, den Anfangston einer Periode mehrere Male in Vierteln zu wiederholen und dann mit Achteln in andere Töne weiter zu gehen, ist ein Typus der französischen Menuett-Composition jener Zeit.

Es müßte sich ein Deutscher schon sehr gut auf die französische Manier verstanden haben, um die Melodie Nr. 13 machen zu können. Auch sonst kommen noch einige Stücke vor, die französischen Charakter tragen. Ich bezeichne als solche I, 54, IV, 15 und I, 29, welch letzteres eine Aehnlichkeit hat mit der als „bekannt" bezeichneten Melodie zum Liede der Frau von Ziegler „Du weltgepriesenes Geschlechte" [1]. —

Im zweiten Theile der Singenden Muse sind drei Stücke enthalten, welche Sperontes Note für Note aus dem ersten Theile der Gräfeschen Oden (1737) herübergenommen hat. Gräfe's abfällige Kritik seines Werkes hat ihn also nicht gegen diesen eingenommen, er hat sich sogar lauter eigne Compositionen Gräfe's ausgesucht, und zwar solche, die zu den besten gehören. Ueberall aber hat er natürlich neue Texte zu der Musik gemacht. Nr. 5 „Ermuntre dich, betrübter Geist" ist in der Gräfeschen Sammlung Nr. 9, Nr. 32 „Ich bin vergnügt mit meinem Stande" ist dort Nr. 27, und Nr. 46 „Ihr Grillen, laßt mich ungebrüht" steht bei Gräfe als Nr. 14. Außerdem kommen noch einzelne Reminiscenzen an Melodien der Gräfeschen Sammlung vor, die aber auch zufällig sein können.

Uebereinstimmungen zwischen den Anfangsperioden gewisser Melodien der Singenden Muse und denjenigen anderwärts vorkommender Stücke ließen sich noch mehrere nachweisen. In so glücklicher Lage aber, wie bei der oben mitgetheilten französischen Melodie Tu croyois en aimant Colette, bei der die deutschen Umbildungen einleuchtend vorgelegt werden konnten, befinde ich mich nicht zum zweiten Male, und kann einen genetischen Zusammenhang nur muthmaßen. Da Sperontes aus Schlesien

---

[1]) Die Melodie I, 63 stimmt in ihrem Anfang überein mit dem fünften der Freymäurer-Lieder, welche Ludwig Friedrich Lenz in Altenburg 1745 vollendete und 1746 drucken ließ. Da dies fünfte Lied nur eine Nachdichtung des französischen „Frères et Compagnons de la Maçonnerie" darstellt, so könnte angenommen werden, auch die Melodie dazu sei französisch. Indessen ein in meinem Besitz befindliches, um 1743 gedrucktes Heft französischer und deutscher Freimaurerlieder mit Melodien beweist, daß die jenem Liede zugehörige Weise eine ganz andre war.

stammte, so kannte er jedenfalls viele der dort gesungenen beliebten Melodien. Es mag also kein Zufall sein, daß sein Lied „Nimm die Musche Von der Gusche“ (I, 52) anfänglich mit einer Polonaisen-Melodie übereinkommt, die noch jetzt in Schlesien volksthümlich ist[1]). Er konnte sie in seiner Jugend gehört und später theilweise vergessen haben, hat sich dann vielleicht den abweichenden zweiten Theil, der dilettantisch genug aussieht, nach eigenem Gutdünken hinzugefügt. Die Dialectform „Gusche“ könnte andeuten, daß seine Phantasie sich bei Abfassung des Stücks in heimathlichen volksmäßigen Anschauungen und Stimmungen bewegte. IV, 25 hat gleichen Anfang mit der Mazurka aus Bachs Bauerncantate „Funfzig Thaler baares Geld“, die auch dort keine Originalmelodie sein wird. Ein unbezweifelbarer innerer Zusammenhang besteht zwischen I[4], 46 „Kommst du mir aus meinen Augen, Kommst du mir auch aus dem Sinn“ und dem neueren Liede „Wenn die Bettelleute tanzen, Wack'lt der Kober und der Ranzen[2]), denn die sehr charakteristische Melodie der ersten beiden Zeilen ist hier und dort ganz dieselbe. Es hat aber mehr den Anschein, als sei letztere aus ersterer entstanden, als daß beide auf eine ältere dritte zurückzuführen wären.

Daß ein Instrumentalstück zur Benutzung vorlag, verräth bei II, 17 der Zusatz „Trio“. Nahe verwandt ist der Melodie dieses „Trio“ die Weise, welche Bellinde in dem Schäferspiel „Das Strumpfband“ anstimmt. Eine kleine Claviercomposition des vorigen Jahrhunderts hat in ihrem ersten Theil folgende Oberstimme:



[1]) Hoffmann von Fallersleben und Ernst Richter, Schlesische Volkslieder mit Melodien. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1842. Nr. 200.

[2]) Fink, Musikalischer Hausschatz Nr. 158.

[3]) „Kurtze Musicalische Stücke auf dem Claviere“. Clavierbuch von G. H. Schultze auf der Königl. Bibliothek zu Berlin. Blatt 9 f.

Abgesehen von einigen zwischengeschobenen Phrasen, die wenig bedeuten, besteht das erste Musikstück des zweiten Theils der Singenden Muse nur aus diesem Material. Wäre von einem Volkslied die Rede, so würde man dennoch jeden Zusammenhang leugnen. Aber wenn jener Augsburger sich aus der französischen Chanson sein Lied „Von guten und falschen Freunden" zurecht machen konnte, so war es für jemanden, der das Clavierstückchen liebte, nicht viel schwieriger, aus dessen Hauptgedanken sich eine Form zu kneten, die zur Aufnahme einer achtzeiligen Strophe geräumig war. Ich stelle diesen Fall ans Ende des Abschnitts, um abschließend noch einmal darauf hinzuweisen, auf welchem Wege manche Musikstücke der Singenden Muse entstanden sein werden, und die Behauptung des Eingangs zu rechtfertigen, daß wir nach der Originalgestalt von vielen unter ihnen wohl immer vergeblich suchen werden.

VII.

Wo es die Gelegenheit mit sich brachte, bin ich dem Gange nachgefolgt, den einige Lieder des Sperontes durch das 18. Jahrhundert genommen haben. Es wird aber nöthig sein, ihrer Ausbreitung noch einen besonderen Abschnitt zu widmen. Die Bedeutung, die sie für den Hausgesang, zum Theil auch für den Volksgesang und schließlich selbst für den Gesang auf der Bühne gewannen, erfordert dieses durchaus. Bereits Gesagtes werde ich nicht wiederholen.

Zeugen der Verbreitung sind theils Fliegende Blätter, die immer nur die Texte allein enthalten, theils handschriftliche Ariensammlungen mit und ohne Musik, theils endlich spätere, bis in unsere Zeit hineinreichende, gedruckte Sammlungen, welche die Lieder des Sperontes aufgenommen haben, ohne zu wissen, daß sie von ihm stammen. Manche der Lieder haben wieder Umdichtungen erfahren, oder es haben sich Lieder ähnlichen Charakters an sie angeknüpft — Erscheinungen, die der Verbreitung beliebter Lieder stets zu folgen pflegen.

So hat I, 8 ein Da capo: „Ihr Grillen weicht! ihr Sorgen flieht! Wer weiß, wo noch mein Glücke blüht". Hieran schließt sich ein anderes Gedicht, das die Zeilen „Ihr aber, strenge Sorgen, flieht, Wer weiß, wo noch mein Glücke blüht" als Refrain zeigt. Handschriftlich kommt es 1759 vor, dreimal finde ich es in Fliegenden Blättern, einmal in einer jener Liedersammlungen, wie sie hauptsächlich Wanderverkäufer dem niederen Volke zu verhandeln pflegten[1]). Sperontes' Lieder „Angenehmer Bund" (I, 24), „Mein Dösgen ist mein Hauptvergnügen" (II, 24), „Angenehmer grüner Wald" (II, 44) finden sich in denselben Quellen. Das Liederbuch der Frau von Holleben enthält außer den früher schon angeführten aus der Singenden Muse noch das Lied: „Falsche Seele, wilst du mich Nun länger nicht mehr um dich sehn und leiden" (I, 32; dort Nr. 72 „autre chanson en Polonoise"). I, 39: „Liebste Wälder, Holde Felder, Edler Sinnen Lust-Revier" fanden Büsching und von der Hagen auf einem Fliegenden Blatte; nun steht es als „Volkslied" in ihrer Sammlung und sogar als „Jägerlied", was es doch gar nicht ist[2]).

Ein Liebhaber von Oden mit Clavier, der in den Besitz des ersten Theils der Singenden Muse gekommen war, legte sich dazu einen sauberen handschriftlichen Anhang an. In ihn trug er zusammen, was er von beliebten Liedern erhascht haben mag: einige Compositionen zu Neumeisterschen Oden, Lieder aus der Gräfeschen Sammlung, Lieder von Telemann, Thielo und Anderen (alles anonym), dazwischen auch drei Lieder von Sperontes

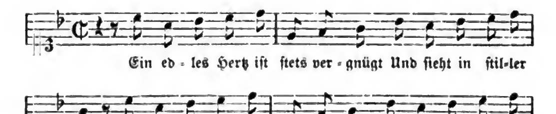
---

[1]) Freytag, Handschriftliches Arien-Buch. S. 140 ff. — Fliegende Blätter auf den Bibliotheken zu Weimar und Berlin, darunter eins aus dem Anfange des 19. Jahrhunderts. — Ganz neu zusammengetragene Liebes-Rose, Nr. 55.

[2]) Büsching und von der Hagen, Sammlung deutscher Volkslieder mit einem Anhange Flammländischer und Französischer, nebst Melodien. Berlin 1807. Nr. 62. — Darnach, mit der passenderen Ueberschrift „Waldlust" auch bei Mittler, Deutsche Volkslieder. Frankfurt a. M., K. Th. Völcker 1865. Nr. 1470.

(III, 10; 22; 29)[1].) Im Jahre 1778 stellte sich ein Musikfreund mit möglichstem Fleiße eine „Auserlesene Sammlung Geistlicher und Moralischer leichter Oden und Arien fürs Clavier" zusammen[2]). Die „moralische" Abtheilung enthält fünfzehn Lieder der Singenden Muse[3]). Manchmal sind die Bässe verändert, einmal auch die Melodie. Bei III, 50 „Vergnüget euch an eitlen Dingen", eigentlich einem selbständigen Clavierstück, in dem die rechte Hand häufig über die linke schlagen muß, ist die Clavierpartie ganz bedeutend vereinfacht und nun erst zur wirklichen Begleitung geworden. Alles das sind Anzeichen, daß die Stücke schon durch manche Hand gegangen sein werden, ehe sie in diese Sammlung kamen. Ein anderes der Lieder: „Ihr sanfften Winde" (I, 15) hat einen neuen Text erhalten („Ihr besten Stunden Ihr seyd gefunden"). Ein dritter Musikfreund hat sich die Mühe gegeben, sämmtliche Musikstücke der vierten Auflage des ersten Theils auf die Laute zu übertragen und die Uebertragung auf seinem durchschossenen Exemplar in sorgfältigster Ausführung neben die gestochenen Musikstücke zu schreiben[4]).

In einigen wenigen Fällen hat sich der Uebergang ins Volkslied wirklich vollzogen, und diesen Proceß beobachten zu können ist sehr lehrreich. Sehen wir das erste Lied des ersten Theils an:



[1]) Befindlich auf der Königl. Bibliothek zu Berlin.

[2]) Handschrift in klein Querquart, in meinem Besitz.

[3]) II, 4; I, 50; II, 2; III, 9; III, 50; II, 34; I, 15; III, 34; III, 36; III, 39; III, 46; III, 37; III, 38; III, 14; II, 3.

[4]) Ebenfalls in meinem Besitz.



Weder in Text noch Melodie hat es etwas Volksmäßiges. Aber da Sperontes in Studentenkreisen lebte, wird es in diesen beliebt geworden sein. Studentenlieder muß man zu den Volksliedern rechnen. Denn die musikalisch Gebildeten sind und waren unter der akademischen Jugend stets in der Minderzahl, Lust und Gelegenheit zum Singen aber allen gemeinsam. Naturgemäß gehen daher mit den Studentenliedern, sobald sie in allgemeine Aufnahme kommen, dieselben Veränderungen vor, wie mit anderen Volksliedern: die individuellen Besonderheiten werden abgeschliffen, und alles wird auf den einfachsten und allgemeingültigsten Ausdruck gebracht. Dies ist denn auch mit unserem Liede geschehen. Es hat sich in zwei späteren Formen erhalten. In der einen ist der Text noch der des Sperontes, die Melodie aber hat ihren Umwandlungsproceß schon durchgemacht. Der Septimensprung ist überall durch den Quintensprung ersetzt, der Aufgesang cadenzirt nicht auf der Dominante, sondern der Tonica. Im Abgesange sind wie gemeiniglich die Veränderungen am bedeutendsten: mit glücklichem Instinct sind die Melodieglieder stufenweise bis zur Octave hinaufgesteigert [1]). In der zweiten Form ist nun auch der moralisirende Text einer echten, frischen Studentenpoesie gewichen [2]):

[1]) Ditfurth, Einhundertundzehn Volks- und Gesellschaftslieder des 16., 17. und 18. Jahrhunderts mit und ohne Singweisen. Stuttgart, Göschensche Verlagshandlung. 1875. Nr. 92. Im Text ein paar falsche Lesarten. — Das Gedicht allein auch in „Ganz neu zusammengetragene Liebes-Rose." Nr. 6.

[2]) Ditfurth, Deutsche Volks- und Gesellschaftslieder des 17. und 18. Jahrhunderts. Nördlingen, Beck'sche Buchhandlung. 1872. Nr. 183.



(4 Strophen.)

Das Lied darf vortrefflich genannt werden und in seinem gemüthlichen Schlendergange besonders charakteristisch. Auch die Wiederholung der letzten beiden Zeilen ist echt studentisch. Damit kein Zweifel bestehen bleibe, daß der historische Entwickelungsgang richtig von mir beschrieben ist, sei noch bemerkt, daß über dem Studentenliede steht: „Im Ton: Ein edles Herz ist stets vergnügt ꝛc.“ [1]).

Bei Büsching und von der Hagen [2]) begegnet man einem Liede, das „Jungfern-Sorge“ überschrieben ist und so beginnt: „Habe ech's nech lang gesat, Daß kä Mensche nach mir frat“. Die Herausgeber entnahmen dieses Lied nebst Melodie der handschriftlichen Sammlung Friedrich Nicolai's, der in dem „feynen kleynen Almanach“ keinen passenden Platz dafür gefunden zu haben scheint. Sie vermuthen, es sei ein hennebergisches Volkslied, was ich, soweit sich die Vermuthung auf den Dialect stützt,

[1]) Ich gestatte mir die Bemerkung, daß ich bemüht gewesen bin, in die Quellen des verstorbenen Freiherrn von Ditfurth selbst Einsicht zu erhalten. Die Hinterbliebenen wußten aber keine Auskunft zu geben, wohin die Handschriften gerathen seien, aus welchen er geschöpft hat.

[2]) A. a. O. Nr. 66.

nicht beurtheilen kann. Wohl aber weiß ich, daß das Gedicht nichts ist als eine aus dem schlesischen Dialect in irgend eine verwandte mitteldeutsche Mundart vorgenommene Uebertragung von Sperontes' Lied I, 66 („Hoah iechs nich lang gesoat"), das im dritten Abschnitt vollständig mitgetheilt worden ist. Verräth schon dieser Umstand, daß das Volk von dem Liede Besitz ergriffen hatte, so geht solches auch aus der Gestalt der zweiten und dritten Strophe hervor. Hier haben sich die Gesätze verschoben: der Schluß der zweiten Strophe muß eigentlich Schluß der dritten sein, und ungefähr auch umgekehrt. Solche Verschiebungen pflegen nicht stattzufinden, wenn das Lied sich nach einer gedruckten oder geschriebenen Vorlage wiederum durch Druck oder Schrift fortpflanzt. Aber jeder Kenner der Geschichte des Volksliedes weiß, daß sie sehr häufig stattfinden, wenn das Gedicht auf den Flügeln der Melodie lebendig von Mund zu Mund flattert: über die entstandenen Unebenheiten und Risse im Gedankengang hebt ihr Schwung den Sänger und den Hörer unmerklich hinweg. Daß aber unser Lied schon manchen Gau durchschwebt haben muß, ehe es bei Nicolai wieder eingefangen wurde, beweist am klarsten ein Vergleich der Melodien. Sperontes hat sein Gedicht einer Polonaise angepaßt. Um mit den Silben zu reichen, muß der letzte Ton, eine halbe Note, in zwei Viertel zerlegt werden, und bei dem ganzen Stück verliert sich nicht völlig das Gefühl, als trüge jemand einen Rock, der nicht für ihn gemacht ist. Ich lege der Melodie den Text der ersten Strophe unter und setze sie so her:

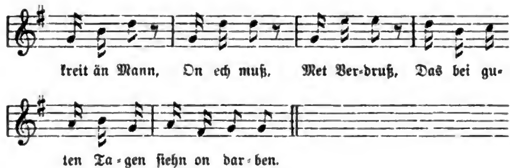






In Nicolai's Fassung bemerkt man an dem Liede nichts Widerborstiges mehr, Gedicht und Musik haben sich gut mit einander eingelebt. Die Musik hat im allgemeinen einen walzerartigen Charakter angenommen, in den letzten vier Takten steckt auch etwas französischer Menuettstil, der Polonaisen-Rhythmus aber ist fast ganz verschwunden. Uebereinstimmung der Tonfolge findet nur in den ersten zwei Takten statt, von da ab nimmt die jüngere Fassung einen ganz anderen Verlauf. So wie sie jetzt dasteht, ist sie natürlich nicht auf einmal geworden: einer, dem die Polonaisen-Melodie des Sperontes unerträglich unbequem erschien, wird sie mit kecker Hand gründlich verändert haben, andre mögen dann beflissen gewesen sein, die Einzelheiten noch weiter zu biegen und zu glätten, andre mehr unbewußt nach Manier des Volksgesanges geändert haben. Die einzelnen Phasen des Vorganges darzustellen, vermag ich indessen nicht und muß mich begnügen, das Endergebniß mitzutheilen.





Im ersten Theile der Singenden Muse erfreut uns unter Nr. 67 folgende schöne Melodie:



Der italienische Typus der Melodie ist unverkennbar. Ich würde sie als Siciliano bezeichnen, wäre nicht ausdrücklich ein Vivace beigeschrieben und dadurch mehr der Charakter der Giga angedeutet. Aehnliche Tongestalten kommen wohl in Vivaldi's Violinconcerten vor, und daß vorliegende Melodie ursprünglich als Instrumentalstück gedacht gewesen ist, läßt sich auch aus dem Fehlen der Bezifferung in der ersten Auflage vermuthen. Die erste Strophe des von Sperontes untergelegten Gedichtes lautet: „Schöne Kinder lieben, Ist uns von Natur Schon in das Hertz geschrieben, Und die schöne Spur Erleichtert Müh und Wege; Zeigt die rechten Stege Zum erwünschten Port Uns immer, immer fort.“ Ein Gegenstück hierzu („Sagt mir nichts vom Lieben“), nach derselben Melodie zu singen, enthält die vierte Auflage des ersten Theils als neue Zugabe unter Nr. 95.

Ich habe Friedrich Nicolai's „Volkslieder"-Sammlung erwähnt[1]). Im ersten, 1777 erschienenen Theile derselben steht als Nr. 13 „Eyn Schwebisch Lyebes-Lyd":



Daß dies die Melodie Nr. 67 aus dem ersten Theil der Singenden Muse ist, sieht ein Jeder. Nur hat sich, wie so häufig, am Schluß des Aufgesanges eine andere Cadenz geltend gemacht. In Nicolai's Form erscheint das Lied dann wieder bei Büsching und von der Hagen (1807) als Nr. 110, endlich (1840) in Kretzschmers Deutschen Volksliedern als Nr. 303. Ein wirkliches Volkslied ist es natürlich nie gewesen und geworden. Nicolai selbst bezeichnet die Melodie nur als eine „alte", nicht als eine Volksmelodie[2]); Büsching und von der Hagen sind

[1]) „Eyn feyner kleyner Almanach Vol schönerr echterr liblicherr Volckslieder, lustigerr Reyen vnndt kleglicherr Mordgeschichte" u. s. w. Zwei Jahrgänge, 1777 und 1778. „Berlynn vnndt Stettynn, verlegts Friedrich Nicolai." kl. 8.

[2]) Laut der nach Nicolai's eigenhändigem Verzeichnisse angefertigten Notiz, welche v. d. Hagen an L. Erk übermittelte; s. Erk, Neue Sammlung deutscher Volkslieder. 3. Heft. Berlin, Bechtold und Hartje. 1842. S. 14 f.

weniger vorsichtig[1]). Gar naiv aber ist es, diese Melodie für eine schwäbische auszugeben. Was es mit dem Gedichte auf sich hat, von dessen beiden Strophen oben nur die erste mitgetheilt worden ist, weiß ich nicht. So wie es dasteht, ist es nicht voll verständlich, scheint vielmehr eine bestimmte Situation zur Voraussetzung zu haben. Ich möchte glauben, es sei in einer Volkskomödie gesungen worden, und der Leser wird diese Vermuthung nicht ablehnen, wenn er erfahren wird, wie reichlich die Bestandtheile der Singenden Muse gerade in das süddeutsche Volksschauspiel eingegangen sind. Recht wohl möglich aber wäre es, daß sich aus dieser Melodie eine andere, noch heute viel gesungene herausgebildet hätte, welche man wohl als Volksmelodie bezeichnen kann. Nicolai selbst bietet sie uns dar (I, Nr. 11):



Die vier mittleren Takte wären übersprungen und die ersten vier Takte unwiederholt geblieben — Erscheinungen, die bei solchen Umwandlungsprocessen nicht seltener sind, als das Einschieben neuer Melodieglieder und das Wiederholen bereits vorhandener. Daß zum mindesten der Anfang eine bedeutende Aehnlichkeit zeigt trotz des ausgemerzten Oktavenschrittes, wird man wohl zugeben. Nicolai bezeichnet die Melodie als „alt“, wie er bei dem „Schwebisch Lyebes-Lyd“ ebenfalls thut. Eine bestimmte Periode der Musikgeschichte deutet er damit nicht an, und daß beide Melodien aus dem achtzehnten Jahrhundert stammen, sieht man so wie so. Die kleinere dürfte sich immerhin schon vor 1750 aus der größeren entwickelt haben. Daß das Jägerlied, welches Nicolai ihren Tönen unterlegt, nicht ursprünglich

[1]) A. a. O. S. 417 (unter Nr. 110).

zu ihr gehört haben kann, ist schon von anderer Seite bemerkt worden[1]. Doch glaube ich, daß die Bewegung der Melodie ursprünglich eine lebhaftere war, als sie uns jetzt gewohnt geworden ist. Seit 1810 sang man zu ihr das wehmüthige Lied „Zu Coblenz auf der Brücken, Da lag ein tiefer Schnee“[2]. Und seit 1820 bis heute sogar das noch trüber gestimmte „Ich hab' die Nacht geträumet Wohl einen schweren Traum[3]. Naturgemäß verlangsamte sich damit das Tempo der Melodie, auch bildeten sich dem melancholischen Charakter entsprechend noch einige Aenderungen der Melodie selber heraus. —

Für die dramatische Musik ist die Singende Muse des Sperontes dadurch bedeutungsvoll geworden, daß nicht wenige Lieder derselben in dem deutschen Volks-Lustspiel des 18. Jahrhunderts Verwendung gefunden haben, wie ich dies oben schon andeutete. Inwieweit die Volksposse mit Gesang eine Vorstufe zu der deutschen, etwa seit 1750 erblühenden Oper gewesen ist, inwieweit sie auch neben dieser als ein lebenskräftiger Seitenschößling gedieh und gelegentlich dem Singspiel höherer Gattung stützend und fördernd sich genaht hat, das sind geschichtliche Verhältnisse, die ihrer Klarlegung noch harren. Hier genüge es, zu betonen, daß die Volkskomödie mit Gesang jene Beziehungen zur deutschen Oper überhaupt gehabt hat. Es ist mir allerdings nicht möglich, auch nur annähernd den Umfang der Verbreitung darzulegen, die auf diesem Wege die Lieder der Singenden Muse erfuhren. Ich glaube auch kaum, daß dies Ziel überhaupt noch erreicht werden kann, denn die Mehrzahl der Volksstücke ist verloren gegangen, oder, weil ex tempore gespielt, niemals vollständig aufgeschrieben worden. Wenn jedoch die Aufmerk-

---

[1]) Erk, Deutscher Liederhort. Berlin, Enslin. 1856. S. 377 ff.

[2]) Vier und zwanzig Alte deutsche Lieder aus dem Wunderhorn. Heidelberg 1810, bey Mohr und Zimmer. Nr. 2.

[3]) Erk, Neue Sammlung deutscher Volkslieder. 1. Heft. Berlin, Bechtold und Hartje. 1841. Nr. 5.

samkeit einmal auf den Gegenstand gerichtet worden ist, so werden mit der Zeit wohl noch reichlichere Nachweise zu erbringen sein. Ich muß mich hier auf eine Stätte beschränken, auf die Wiener Volksbühne. Die Stätte ist freilich hervorspringend genug. Wenn jene Leipziger Lieder sogar in Wien, das auch in jener Zeit seinen ganz eigenen Kunstcharakter besaß, dermaßen beliebt waren, daß sie mit besonderem Effect als Vaudevilles von der Bühne herab gesungen werden konnten, so darf man wohl schließen, daß sie schon damals nur noch wenigen Gegenden Deutschlands fremd geblieben waren. Und andrerseits darf man schließen, daß, wenn erst einmal die Komödianten sich ihrer bemächtigt hatten, diese sie auf ihren Wanderungen durch Deutschland auch überall dorthin trugen, wo man die Singende Muse bisher noch nicht gekannt hatte.

Der Wiener Komiker Joseph Kurz (1717—1784), der unter dem Namen Bernardon eine besondere Spielart des wienerischen Hanswurst für sich geschaffen hatte, war sehr ergiebig im Erfinden von lustigen Volksstücken, in denen er die Hauptperson zu spielen pflegte. Von den in einem Theil dieser Komödien und Burlesken gesungenen Liedern, Duetten, Terzetten, Chören und Recitativen legte er eine handschriftliche Sammlung an, die sich erhalten hat [1]). Unter den Gesängen stammen gegen zwanzig aus der Singenden Muse. Sie sind zum Theil mit jener Willkür verändert, die man sich dem poetisch-musikalischen Gemeingut gegenüber zu gestatten pflegt, theilweise aber stimmen sie fast genau mit dem Original überein. In der „Bourlesque,

---

[1]) Teutsche Arien Welche auf dem Kayserlich-privilegirt Wiennerischen Theatro in unterschiedlich producirten Comödien, deren Titul hier jedesmahl beygerucket, gesungen worden". Auf der k. k. Hofbibliothek zu Wien. Eine splendid gefertigte Abschrift in vier Quartbänden besitzt die Großherzogliche Bibliothek zu Weimar. Ich kenne nur die letztere. Daß Kurz-Bernardon das Original selbst angelegt habe, sagt Erich Schmidt in der Zeitschrift für Deutsches Alterthum und Deutsche Litteratur. Neue Folge. Bd. 13. Berlin, Weidmannsche Buchhandlung. 1881. S. 238.

genannt Der Sieben Gebrüdere Hanns-Wurst" singt Colombine die ersten beiden Strophen des hübschen, mit einer französischen Melodie versehenen Liedes „Spielt, ihr Winde, Spielt gelinde" (Sing. Muse I, 41) ohne jede wesentliche Abweichung von der Urform; das gleiche thut die Jungfer Roserl in der Komödie „Hanns Wurst der lächerliche Instructor und Bernardon, das närrische Studentel" mit der ersten und dritten Strophe des Liedes „Ach! wenn kommt der frohe Tag" (S. M. I, 46); das gleiche endlich Colombine in der Burleske „Die Politische Kammer-Jungfrau" mit dem Liede „Liebe mich redlich und bleibe verschwiegen" (S. M. I, 12). Juliette in „Hanns Wurst der lächerliche Instructor und Bernardon das närrische Studentel" singt Sperontes' „Edle Freyheit, mein Vergnügen" (I, 22), doch so, daß sie sogleich mit der zweiten Strophe „Zieht nur, zieht am Liebes-Joche" anfängt; dann wird das Original ziemlich gewissenhaft respectirt bis auf den Schluß der letzten Strophe, der schon deshalb eine Umänderung erleiden mußte, weil in der Komödie das Lied einer Sie in den Mund gelegt wurde. Die Umänderungen, welche die Leipziger Lieder in den Wiener Komödien zeigen, sind übrigens durchaus nicht als Verschlechterungen zu bezeichnen. Ein gesunder, volksfrischer Geist hat sie in die Mache genommen, das Steife und Frostige belebt, das Lebendige blühender und farbiger gemacht. Daß von Kurz selbst alle die Aenderungen herstammen sollten, ist nicht anzunehmen; wahrscheinlich hatten viele von ihnen sich schon vorher im Munde des Volkes gebildet. Zu den gelungensten Erfindungen des Sperontes gehört das Lied „Ihr sanfften Winde" (I, 15). Er läßt es den Liebenden singen; in der „Politischen Kammer-Jungfrau" dient es der Colombine zum Ausdruck ihrer Empfindungen. Außer den hierdurch nöthig gewordenen Aenderungen hat es aber deren noch andere erfahren, in denen man die umbildende Kraft der Volksphantasie spüren wird. Die links stehende Fassung ist die des Originals.

1. Ihr sanfften Winde,
Weht meinem Kinde
Die Seuffzer meiner Brust
Zum Denckmahl jener Lust
Gemächlich zu!
Entdeckt der Schönen
Mein kläglich Sehnen,
Und alles, was ich hier
Aus Lieb und Treu zu ihr
Tagtäglich thu.

2. Bringt ihrem Hertzen
Ein Theil der Schmertzen,
Doch nicht zu ihrer Qvaal;
Nein: daß sie nur manchmahl
An mich gedenckt!
Ich will mit Freuden
Alleine leiden;
Nur daß auch sie dafür
Das Hertze nicht von mir
Auf andre lenckt.

3. Wann denn die Stunden
Einmahl verschwunden
Die unsern Bund verweilt;
So kommt nicht, sondern eilt
Auf mich zurück;
Denn mein Verlangen
Sie zu umfangen,
Zehlt so schon Tag für Tag,
So jeden Stunden-Schlag
Als Augenblick.

1. Ihr sanfften Winde
Tragt meinem Kinde
Die Seuffzer dieser Brust
Zu mein und seiner Lust
Gemächlich hin;
Sagt, daß mein Leben
Nur ihm ergeben,
Sagt, daß so nah als weit
Ich ihm zu jeder Zeit
Gantz eigen bin.

2. Bringt seinem Hertzen
Ein Theil der Schmertzen,
Ein Theil von meiner Qual,
Damit er auch manchmal
An mich gedenkt:
Ich will mit Freuden
Sein Wegseyn leyden,
Nur daß auch er dafür
Sein Hertze nicht von mir
Auf andre lenkt.

3. Wenn dann die Stunden
Dereinst verschwunden
Da ich ihn meiden soll,
So bringt ihn freudenvoll
Zu mir zurück.
Denn mein Verlangen,
Den zu empfangen,
Den ich Mann heißen mag,
Zehlt jeden Stundenschlag
Und Augenblick.

Wenn ich sagte, daß manche Aenderungen erfolgt gewesen sein dürften, ehe Kurz die Lieder für seine Zwecke verwendete, so liefert die erste Strophe obenstehenden Liedes hierfür schon einen Beleg. Die Variante der vierten Zeile: „Zu mein und seiner Lust" ist wahrscheinlich bereits in Sachsen entstanden. Mariane von Ziegler aus Leipzig hatte in der letzten Sammlung ihrer Gedichte ein Lied veröffentlicht: „Zu dein und meiner Lust", das seiner Zierlichkeit wegen berechtigten Beifall fand[1]).

[1]) Vermischete Schriften in gebundener und ungebundener Rede. Göttingen, 1739. S. 173.

Die Beliebtheit äußerte sich sogar in einer Umdichtung, welche im vorigen Jahrhundert vermittelst Fliegender Blätter in Sachsen verbreitet wurde[1]). Daß der Ziegler Lied in jener vierten Zeile der ersten Strophe anklingt, scheint mir unzweifelhaft; daß die Beeinflussung des Gedichts des Sperontes durch das ihrige nicht erst in der Fremde, sondern noch in der gemeinsamen Heimath stattfand, höchst wahrscheinlich.

In derselben „Politischen Kammer-Jungfrau" ist Nr. 56 des ersten Theils der Singenden Muse verwendet und gleichfalls der Colombine in den Mund gelegt. Auch hier jene auffrischenden Abweichungen, die bei dem vorigen Liede zu bemerken waren. Ich begnüge mich, die erste Strophe in doppelter Fassung mitzutheilen. Sperontes dichtet:

Lieben und zweifeln vergrössert die Schmertzen:
Lieben und hoffen vermehret die Lust.
Dieses erwecket beständige Hertzen:
Jenes verändert die treueste Brust.
Glückliches Fügen!
Süsses Vergnügen!
Wo so beliebt geschwind
Flammen mit Flammen vereiniget sind.

Colombine singt:

Gleichheit im Lieben bringt Lachen und Schertzen,
Ungleichheit aber verbittert die Lust
Jenes erwecket beständige Hertzen,
Dieses verändert die treueste Brust.
Süsses Vergnügen,
Glückliches Fügen,
Wenn sich ein schönes Kind
An was Charmantes und Liebes verbindt.

Die Empfindung, die das ganze Gedicht durchdringt, ist das Glück und die Lust, nicht die Zweifel und Schmerzen der Liebe.

---

[1]) „Zu dein und meiner Ruh Schwör ich dir heilig zu, Von unsrer treuen Liebe Weiß die geheimen Triebe Kein Mensch als ich und du." 11 Strophen. Meusebachsche Sammlung. Y d. 7901. Um 1786 in Sachsen gedruckt.

Nur einer solchen Empfindung ist auch die Melodie angemessen. Es ist daher ein Zeichen natürlichen künstlerischen Gefühls, wenn in der Wiener Fassung die Grundempfindung sofort in der ersten Zeile klar und beherrschend hervortritt. Ebenso ist es echt musikalisch empfunden, wenn die Zeilen „Glückliches Fügen" und „Süßes Vergnügen" einfach umgestellt worden sind, so daß nun mit letzterer der betreffende Melodieabschnitt beginnt.

Bei manchen Liedern sind die Umbildungen durchgreifenderer Art. So singt Colombine in der Komödie „Der zur Braut gewordene Kammerdiener" ein zweistrophiges Lied, dessen erste Strophe („Meine Freyheit ist dahin, Weil ich schon längst gebunden bin") sich in dem ersten Theile der Singenden Muse als erste Strophe von Nr. 23 findet, allerdings viel weniger frisch und anschaulich im Ausdruck („Liebste Freyheit fahre hin! Weil ich so schön gefangen bin"). Die zweite Strophe ist aber ganz neu hinzugedichtet, und so trotz der Anlehnung an Sperontes etwas Selbständiges entstanden, das sich auch besser noch mit der Melodie vermählt. Diese Melodie ist ganz ungewöhnlich hübsch; wenn sie, wie wir nunmehr doch annehmen dürfen, in Wien und Oesterreich überhaupt populär wurde, so ist es vielleicht kein Zufall, daß eines der frühesten Lieder Mozarts mit dem Anfange derselben ziemlich genau übereinstimmt[1]). In der „Braut von ohngefähr" wird die erste Strophe des Liedes „Alte Liebe rostet nicht" (I, 3) ziemlich originalgetreu gesungen, als zweite aber die fünfte des Originals benutzt, und die dritte setzt ganz frei ein. Was Colombine in der Komödie „Der durch den Korb gefallene Wanckelmuth" als sechste Nummer zu hören gibt, ist die erste Strophe von Nr. 24 des ersten Theils der Singenden Muse („Angenehmer Bund! Wo man Mund auf Mund" 2c.), in mäßiger Veränderung, was den Wortlaut betrifft. Irgendwer muß aber bemerkt haben, daß man die Strophe in zwei

[1]) „Was ich in Gedanken küsse" von J. Chr. Günther. In der Gesammtausgabe von Mozarts Werken (Leipzig, Breitkopf und Härtel) Serie 7, Nr. 6.

gleiche Hälften zerschlagen und demnach mit der ersten Hälfte der Melodie ausreichen könne. So sind aus einer Strophe zwei gemacht worden. Bunter noch ist es in Nr. 5 derselben Komödie hergegangen. Hanswurst singt „Allen Mädeln zu gefallen, Geht mein Treu unmöglich an"; d. i. Nr. 36 aus dem ersten Theil der Singenden Muse („Allen Schönen zu gefallen Das geht beynah unmöglich an"). Die Derbheit, welche dem Hanswurst zukommt, macht sich schon in der zweiten Strophe mit Behagen geltend. Leipzigisch wohlanständig heißt es bei Sperontes:

Viele finden ihr Vergnügen
Blos an dem euserlichen Schein:
Wenn von innen
Gleich die Sinnen
Mit eitler Dunst geblendet seyn.

Hanswurst dagegen:

Manche frißt an' schönen Gsichtel
Einen Narrn in Folio;
Hat die Stirne
Gleich ein Gehirne
Von Gehäck und Haber-Stroh.

Die dritte Strophe, in der etwas über Kunst und Wissenschaft gesagt wird, hat sich Hanswurst gänzlich geschenkt, die vierte und fünfte in eins zusammengezogen, so daß von der vierten die erste, von der fünften die zweite Hälfte benutzt wird. Die letzte Strophe ist dann wieder so ziemlich beibehalten, nur durch einige derbe Trümpfe dem großen Haufen wohlgefälliger gemacht worden.

Ganz ähnlicher Weise wird in der mehrfach genannten Komödie „Hanns Wurst der lächerliche Instructor und Bernardon das närrische Studentel" durch Bernardon das Lied „Nimm die Musche Von der Gusche" (I, 52) für den wienerischen Volksgeschmack zugerichtet. Auch hier muß man sagen, daß es der Wiener trotz aller Derbheit mit seiner gemüthvollen Naivetät über den Leipziger davon trägt. Amina in „Hanns-Wurst ein

substituirter Bräutigam" beginnt als Nr. 2 das Lied „Mein Kind, ich liebe dich" (I, 71), kommt aber nur bis zur vierten Zeile. Sei es, daß es dem Dichter zu langweilig wurde, die Entlehnung fortzusetzen, oder mag es wegen der Melodie gewesen sein: es folgen plötzlich vier gedankenleere Zeilen voll Liebesbetheuerungen, und die Strophe, deren Bau hierdurch ganz verändert wird, ist aus. Die beiden folgenden Strophen haben vollends mit dem Original nichts mehr zu thun. In demselben Stücke singt Amina als Nr. 5 ein Lied, das nur mit freier Benutzung von I, 4 der Singenden Muse neu gedichtet worden ist; die Melodie mag, ohne Repetition des ersten Theiles, beibehalten, kann aber auch wie bei dem vorigen Beispiele durch eine neue ersetzt worden sein.

Besonders beliebte Melodien haben zuweilen Veranlassung gegeben, neue an das Original vernehmlich anklingende Gedichte zu ihnen zu erfinden. Zu den beliebten Melodien gehörte offenbar „Ihr sanfften Winde". In der „Haupt-Action betitult: Der goldene Zanck-Apfel oder Der vergötterte Hanns-Wurst" wird zu dieser Melodie zwischen Venus und Hanswurst ein Zwiegesang ausgeführt: erst Venus eine Strophe allein („Ihr Amouretten, Kommt, weiht die Ketten"), dann Hanswurst desgleichen („Au weh, wie reißet, au weh, wie beißet"), dann beide mit gewiß sehr erheiternder Wirkung zusammen. Ein anderes Lied nach derselben Melodie enthält die Komödie „Hanns-Wurst Der seltsame Theater-Meister in der Barbarey" („Ihr stillen Winde Zeigt meinem Kinde Die Schmertzen im Hertzen, Die Seufzer der Brust"); ein paar kleine Abwandlungen muß sich hier die Melodie gefallen lassen. Aber auch das berufene „Ihr Schönen höret an" muß in Süddeutschland ein gern gesehener Bekannter gewesen sein. Nach dieser Melodie scheint Hanswurst in der Komödie „Der Spieler" sein Lied „Ihr Grillen weichet hin" gesungen zu haben, allerdings war dazu nöthig, die letzten acht Takte der Melodie wegzulassen, was aber ihr Bau auch ganz wohl verträgt. Möglicherweise hat bei Abfassung des

Gedichts das wüste Studentenlied I, 60 der Singenden Muse vorgeschwebt. Des Sperontes Lied „Es kürmelt, was da lebt" (I, 74), das früher schon wegen der schlesischen Dialectform erwähnt wurde, muß ebenfalls nach der Melodie „Ihr Schönen höret an" gesungen werden. In der Komödie „Der weibliche Jäger" kommt es vor. Doch ist auch hier die Structur der Strophe gegen den Schluß hin verändert und damit zugleich eine Abänderung der Melodie bedingt. Den Ausdruck „kürmelt" hat sich der Wiener, dem ungefähren Sinn folgend, einfach in „liebet" umgesetzt. Daß das Lied „Liebe mich redlich und bleibe verschwiegen" (I, 12) in diesen Wiener Komödien vorkomme, habe ich schon gesagt. Nach seiner eingänglichen Melodie wird Colombine in dem Stück „Der zur Braut gewordene Kammer-Diener" auch ihr Lied „Falscher! so willst du das Hertze verlassen" gesungen haben.

Ich habe noch nicht alle Gesänge der Kurz-Bernardonschen Volkskomödien berührt, die mit der Singenden Muse in Zusammenhang stehen. Das Gesagte genügt aber, um die Beliebtheit nachzuweisen, die sich gewisse Lieder der Singenden Muse in den weitesten Kreisen der damaligen Wiener Bevölkerung erworben haben müssen. Zugleich wird klar geworden sein, daß es sich mit dem gesanglichen Theil der deutschen Volksposse nicht anders verhalten hat, als bei der älteren Opéra comique der Franzosen und der Balladen-Oper der Engländer: er bestand aus Volks- oder Favoritgesängen, deren Hauptwirkung eben in ihrer allgemeinen Bekanntheit lag. Indem bald zu einer bekannten Melodie ein neuer Text vorgetragen, gelegentlich aber auch wohl ein bekannter Text mit einer neuen Melodie ausgestattet wurde, waren Möglichkeiten der Abwechslung genug gegeben, ohne doch den Kreis des Allgeläufigen zu verlassen. Ausgeschlossen war dabei nicht, daß für ein Stück auch einzelne neue Compositionen erfunden, oder wohl gar einmal eine ganz neue Musik eigens gemacht wurde. War es doch derselbe Joseph Kurz, der Joseph Haydn veranlaßte, zu seiner „Opéra comique": „Der neue krumme Teufel"

eine vollständige Musik zu setzen. Aber wenn es als etwas Merkwürdiges hervorgehoben worden ist, daß außer bei diesem bei keinem andern der Kurzschen Stücke, soweit sie sich erhalten haben, der Componist namhaft gemacht sei, so hatte das seinen sehr einfachen Grund: er war eben nicht zu nennen, denn die Musik war von überallher zusammengelesen. Daß bei den deutschen Volksstücken so verfahren worden sei, ließ sich vermuthen, ist aber durch die hier mitgetheilten Thatsachen meines Wissens zum ersten Male wirklich nachgewiesen. Uebrigens stecken in den Kurzschen Komödien jedenfalls manche noch viel ältere Vaudevilles, als es die Lieder des Sperontes von 1736 sind. Eines wenigstens kann ich nachweisen. In der Komödie „Colombina der Zwilling" singt Olivette: „Freyen ist kein Pferdekauf! Wer sich erst nicht will bedencken, Wird sich dann vergeblich kräncken Durch den gantzen Lebens-Lauf, Freyen ist kein Pferdekauf." (Folgt noch eine zweite Strophe.) Dieses geschmackvolle Machwerk war schon 1720 bekannt und findet sich mit drei Strophen und Melodie in einem handschriftlichen Sammelbande von Arien, den ein gewisser Johann Lorenz Hoffmann in diesem Jahre sich anlegte[1]).

VIII.

Zum Schluß soll der Versuch gemacht werden, eine bibliographische Frage zu lösen, die ich im ersten und dritten Capitel zwar gestreift, aber bisher nicht präcisirt habe.

Zur Ostermesse 1746 erschien „Neüe Sammlüng | verschiedener und auserlesener | ODEN, | von denen besten Dichtern

[1]) In meinem Besitz befindlich. Achtstrophig nach einem Fliegenden Blatte ohne Ort und Jahr, und ohne Melodie, auch bei Ditfurth, Deutsche Volks- und Gesellschaftslieder des 17. und 18. Jahrhunderts. Nördlingen, Beckſche Buchhandlung 1872. Nr. 64. — Was Erich Schmidt im Goethe-Jahrbuch, Bd. 3, 1882, S. 321 ff. in Betreff der Arien des Kurz-Bernardon vermuthet hat, wird durch Obiges bestätigt; auch die Schlüsse, welche er auf Goethe'sche Gedichte zieht, erhalten hierdurch einen festen Anknüpfungspunkt.

itziger Zeit | verfertiget | ünd | zü | beliebter Clavier Uebüng ünd Gemüths | Ergötzüng mit eigenen Melodien ver- | sehen ünd heraüsgegeben | in | Leipzig | 1746. [Bildchen in Kupferstich, von Bernigeroth verfertigt] I. Theil. | Krügner Jun: sculpsit." In Querquart. Der zweite Theil wurde schon zur Michaelismesse desselben Jahres ausgegeben, der dritte Michaelis 1747, der vierte Michaelis 1748, endlich der fünfte und letzte Michaelis 1749.

Der Herausgeber hat sich nicht genannt. In den Vorberichten zum zweiten, dritten und vierten Theil[1]) unterzeichnet er sich „Der Sammler". Dem ersten Theile schickt er folgende Widmung voraus:

Der schönsten Schäferinnen Zierde
An jenem Dorf der Ehrlichkeit,
Dir, Phyllis, hat aus Dankbegierde,
Zum Denkmahl, dieses Buch geweyht

L.

Meiner Ansicht nach ist der Herausgeber kein andrer als unser Sperontes. „L." könnte Lobendaviensis bedeuten (Joh. Sigmund Scholze stammte aus Lobendau) und das Widmungsgedicht sich auf eine Gönnerin und Wohlthäterin des bedürftigen Mannes beziehen. Wichtiger jedoch sind folgende Umstände. Der Titel stimmt zum Theil genau mit dem der Singenden Muse überein, und zwar gerade in der charakteristischen Stelle „zu beliebter Clavier-Uebung und Gemüths-Ergötzung". Der Anfang des Titels dagegen ist offenbar dem der Gräfe'schen Oden nachgebildet, also derjenigen Sammlung, die neben der Singenden Muse damals das größte Aufsehen machte und auch von Sperontes selbst in ihrem Werthe gewürdigt wurde, indem er mehrere Stücke aus ihr entnahm. Der Kupferstecher Krügner, welcher Titel

[1]) Der fünfte Theil ist mir bis jetzt unbekannt geblieben. Daß er aber wirklich existirt hat, geht aus dem Leipziger Meß-Katalog von Michaelis 1749 hervor, sowie aus Breitkopfs zu Ostern 1763 ausgegebenem Verzeichniß S. 68. Auch Marpurg, Kritische Briefe I, 161 führt fünf Theile an.

und Musikstücke der „Neuen Sammlung" mit anerkennenswerther Sauberkeit hergestellt hat, besorgte auch den Notenstich des vierten Theils der Singenden Muse (1745) und der vierten Auflage des ersten Theils (1747)[1]. Die Anordnung von Musik und Dichtung ist in der „Neuen Sammlung" dieselbe wie die in der Singenden Muse: oben das Musikstück für sich, darunter die Dichtung ebenfalls für sich. Bei Gräfe ist jedesmal der Text der ersten Strophe der Musik untergedruckt und dies war auch sonst das übliche. Die „Neue Sammlung" aber sollte zunächst „zu beliebter Clavier-Uebung" dienen.

Der Herausgeber bezeichnet sich als Sammler. Forscht man den Dichtungen nach — jeder Theil enthält deren 18 nebst ebensoviel Musikstücken[2] —, so stammen sie in den drei ersten Theilen fast alle aus den „Belustigungen des Verstandes und Witzes" und den „Bremer Beiträgen". Nun läßt sich nachweisen, daß Sperontes wenigstens die erstere dieser beiden Zeitschriften eifrig gelesen und in sich verarbeitet hat. Sein Lied „Mein Wunsch ist niemahls nicht auf Erden" (IV, 46) stimmt zum Theil in den Gedanken, ja in einzelnen Wendungen und Ausdrücken aufs Auffälligste überein mit dem, G. E. unterzeichneten Gedicht: „Der kleine Wunsch" (Belustigungen, Band VIII. S. 195 ff. 1745 im Märzmonat). Pitschel in seinen „Coffeegedanken" (Bel. I, S. 243, gedichtet 1739) sagt: „Die schwarze Stunde schlägt, drum, Köchinn, säume nicht." Sperontes hat sich den Ausdruck gemerkt und singt (II, 47): „Liebste Schwestern, kommt herbey! Itzo schlägt die schwarze Stunde." Von einem Liede „Die Liebe" (Bel. V, S. 315; 1743) hat Sperontes

---

[1]) S. daselbst die Notiz unter Nr. 17.

[2]) Bezüglich des fünften Theils muß ich mich hier auf Marpurgs Angabe verlassen. Derselbe Mann behauptet, der vierte Theil enthalte nur 16 Stücke, weil er nicht die Compositionen und Gedichte selbst gezählt, sondern nur das Register angesehen hat, in welchem die letzte Nummer aus 18 in 16 verdruckt ist (Reihenfolge der vier letzten Nummern: 15, 16, 17, 16). Ein Beispiel, mit welcher Flüchtigkeit Marpurg seine Recensionen der Odensammlungen hinwarf.

wenigstens den Anfang genau nachgebildet, zeigt sich aber auch durch das Ganze merklich beeinflußt (I⁴, 74). Und zu der Geschmacklosigkeit, den Schnupftaback zu besingen (II, 24), scheint den Sperontes auch nur ein Mitarbeiter der „Belustigungen“ (I, S. 450. 1741) verleitet zu haben. Alle hier angeführten Lieder der „Belustigungen“ sind auch in die „Neue Sammlung“ aufgenommen worden [1]).

Entscheidend scheint mir folgendes zu sein. Der vierte Theil der Singenden Muse erschien 1745, der erste Theil der „Neuen Sammlung“, die nicht nur in ihrem Titel, sondern auch im Inhalt die Eigenthümlichkeiten und Vorzüge der Singenden Muse und der Gräfe'schen Oden vereinigen sollte, Ostern 1746. Er scheint viele Käufer gefunden zu haben; dadurch wird der Herausgeber angespornt worden sein, weitere Theile rasch folgen zu lassen. Nicht nur, daß zu Michaelis 1746 schon der zweite Theil herauskam, es waren zu derselben Zeit sogar vom dritten Theil wenigstens die ersten zwölf Musikstücke gestochen. Dies ergibt sich aus dem Umstande, daß durch ein Versehen oberhalb der zwölf ersten Dichtungen des zweiten Theils die Musikstücke des dritten Theils gedruckt worden sind. Als man dann das Versehen bemerkte, wurden die richtigen Musikstücke, auf besondere Blättchen abgezogen, nachträglich übergeklebt. Man war also schon Michaelis 1746 gerüstet, den dritten Theil spätestens Ostern 1747 erscheinen zu lassen. Aber er erschien erst ein halbes Jahr später; „eine unumgänglich nothwendige Verrichtung,“ so meldet der Herausgeber, „war es, die mich hinderte . . . den dritten Theil . . . an vergangener Ostermesse zu liefern.“ Das Hinderniß kann nicht darin bestanden haben, daß der dritte Theil nicht rechtzeitig fertig gewesen wäre; er ist unzweifelhaft schon viel früher vollständig fertig gewesen, und man könnte seinen unvollendeten Zustand auch keine „Verrichtung“ nennen. Es muß ein anderes Unternehmen des Herausgebers gewesen

[1]) I, 3; II, 7; II, 9; III, 9.

sein, das sich der Publication des Theils entgegen stellte. Nun wolle man sich erinnern, daß zu Ostern 1747 der erste Theil der Singenden Muse in gänzlich umgearbeiteter und vermehrter vierter Auflage erschien. Das Buch war vergriffen, wurde noch immer viel begehrt, es schien also eine vortheilhafte Speculation, es möglichst bald von neuem ausgehen zu lassen. Dann aber durfte ihm nicht durch eine andere gleichzeitige Publication ähnlicher Gattung der Weg versperrt werden. Um jedoch auch zu verhüten, daß die vierte Auflage der Singenden Muse dem Unternehmen der „Neuen Sammlung" Abbruch thue, ließ Sperontes auf die letzte Seite jenes, im ersten Capitel schon mitgetheilte „Avertissement" setzen: „Denen respective Liebhabern dieses dienet hiermit zur gewissen Nachricht: daß, außer denen Dreyen hierauf folgenden und bereits herausgegebenen Fortsetzungen keine fernere mehr zu erwarten seyn wird." Ich glaube der allgemeinen Zustimmung gewiß zu sein, wenn ich behaupte, daß es keinem vernünftigen Autor einfallen wird, das Publicum in dieser Form über seine zukünftigen negativen Absichten zu belehren, wenn er dabei nicht einen ganz festen positiven Zweck verfolgt. Hier aber war der Zweck, den Liebhabern der Liedmusik zu sagen, daß sie ihr Geld nicht etwa für einen fünften oder sechsten Theil der Singenden Muse aufsparen möchten. Diese Muse habe ausgesungen. Wer daher nach Neuem verlange, möge von nun an unbesorgt sein Interesse der schon begonnenen anderen Unternehmung zuwenden, der „Neuen Sammlung", von der denn auch ein Halbjahr später schon wieder ein neuer Theil erschien.

Ist man über diese Sache im Reinen, dann wird man auch beobachten dürfen, in wie manchen Zügen die Musik der „Neuen Sammlung" übereinstimmt mit den Musikstücken des vierten Theils der Singenden Muse und den neu hinzugefügten der vierten Auflage des ersten Theils. Diese Musikstücke haben eine von derjenigen der älteren Theile wesentlich verschiedene, unter sich aber ähnliche Haltung. Es soll damit nicht behauptet

werden, sie seien von einer und derselben Person componirt, nur die Redaction scheint in einer Hand gelegen zu haben, und diese Hand eine weit kunstgeübtere gewesen zu sein, als diejenigen waren, die in den älteren Theilen ihr Wesen und Unwesen trieben. Und ebenso fallen in den Musikstücken der „Neuen Sammlung" die reicheren, manchmal rasch figurirenden Bässe auf, die Vorliebe für Baß-Imitationen, das gänzliche Fehlen des Generalbasses, der häufig vorkommende mehr als zweistimmige Satz, die auffällige Bevorzugung des Dreiachtel-Taktes. Die Frage drängt sich auf, ob und in wie weit sich Sperontes selber an der Redaction der von ihm gesammelten Musikstücke betheiligt hat. Denkbar wäre wohl, daß er aus einem ungeschickten Dilettanten sich allmählich doch so weit empor gearbeitet hätte, um kleine Musikstücke fehlerlos und mit Geschmack zu setzen, gelegentlich wohl gar selbst zu erfinden. Eben so möglich freilich ist es auch, daß er später nur bessere Berather und Helfer gefunden, und selber an den musikalischen Theil seiner Unternehmungen niemals die Hand gelegt hat.

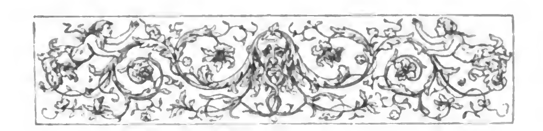
Woher die Musik der „Neuen Sammlung" stammt, wird auf dem Titel nicht gesagt. Der Ausdruck „mit eigenen Melodien versehen" braucht nicht zu bedeuten, es seien die Melodien alle zu den Gedichten eigens neu componirt worden. Er kann auch nur sagen sollen, es befinde sich in dieser Sammlung neben jedem Gedichte eine zu demselben gehörige Melodie. So viel ist sicher: ein sehr großer Theil besteht aus ursprünglichen Clavierstücken, und alle ohne Ausnahme können in der vorliegenden Form als selbständige Clavierstücke gespielt werden. In dieser Beziehung ist also das in der Singenden Muse herrschende Princip auch hier gewahrt worden. Die Gräfe'sche Sammlung hat nur insofern zum Vorbilde gedient, als nicht mehr sämmtliche Gedichte von einer und derselben Person verfaßt sind, sondern der Sammler von den angesehensten Dichtern der Zeit das vermeintlich Beste zusammengetragen hat. Daß mit manchen Melodien der Text nur äußerlich und nicht ohne Gewaltsamkeit

verkoppelt sei, daß die Stücke verschiedenartig an Werth seien und nicht einerlei Verfasser zu haben scheinen, will auch Marpurg bemerkt haben, der übrigens diese Sammlung etwas wohlwollender beurtheilt als die Singende Muse [1]). Meine Absicht ist es indessen nicht, in eine Untersuchung des Inhalts der Sammlung hier noch einzutreten. Sie verdient eine solche wohl, denn sie gehört zu den bedeutendsten der vierziger Jahre. An dieser Stelle aber sollte sie nur insofern berücksichtigt werden, als sie mit der Singenden Muse im Zusammenhang zu stehen scheint und somit das Bild der poetisch-musikalischen Thätigkeit des Sperontes zu vervollständigen geeignet ist.

[1]) Kritische Briefe I, S. 161.



Der deutsche Männergesang.



Der deutsche Männergesang hat in unserm Jahrhundert eine so stark hervortretende Rolle gespielt, daß es eine eben so naheliegende wie lohnende Aufgabe ist, seine Geschichte zu schreiben. Ich nenne die Aufgabe lohnend und fürchte dabei nicht den Widerspruch derjenigen, welche den Männergesang als Kunstgattung überhaupt gering achten. Was in sich die Kraft getragen hat, dergestalt in die Höhe und Breite zu wachsen, das muß in der inneren Natur des deutschen Volkes tief gewurzelt sein und ein Stück seines Wesens offenbaren. Den Bedingungen einer solchen charakteristischen Erscheinung nachzugehen, ist aber dann besonders anziehend und erfolgverheißend, wenn sich zwar ein gewisser Abschluß der Entwicklung erkennbar macht, ihre Wirksamkeit aber noch so weit fortbesteht, daß man sich des lebendigen Zusammenhanges mit ihr bewußt ist. Für niemanden möchte dieses in höherem Grade gelten, als für Otto Elben in Stuttgart, der uns vor einigen Jahren mit einer ausführlichen Arbeit über diesen Gegenstand beschenkt hat [1]). Er hat überall in Deutschland und über dessen Grenzen hinaus das deutsche Sängerleben kennen gelernt, er hat vierzig Jahre hindurch dem

[1]) Der volksthümliche deutsche Männergesang. Geschichte und Stellung im Leben der Nation; der deutsche Sängerbund und seine Glieder. Zweite Auflage. Tübingen, 1887. Verlag der H. Laupp'schen Buchhandlung.

Stuttgarter Liederkranze angehört und hat eben so lange bei dem Ausbau des Vereinswesens der deutschen Sänger an leitender Stelle mitgewirkt. Viele bedeutende Einrichtungen desselben sind auf ihn als Urheber zurückzuführen, mit gewissen Phasen seiner Entwicklung ist er so eng verwachsen, daß ihm bei ihrer Schilderung zu Muthe gewesen sein mag, als ob er seine Memoiren niederschriebe. Die beiden einschneidendsten Ereignisse der jüngeren Zeit: die Gründung des deutschen Sängerbundes (1862) und den großen Krieg nebst der aus ihm entspringenden vollen Einigung Deutschlands hat er miterlebt und ist Zeuge der Wirkungen gewesen, die sich hieraus für das Männergesangswesen ergaben. Dagegen steht er der ersten, grundlegenden und innerlich gehaltvollsten Periode des Männergesangs, seiner klassischen Zeit so zu sagen, persönlich fern. In Hinsicht auf diese war er jedenfalls in der Lage, zwei zur Lösung der Aufgabe nothwendige Dinge: innige Theilnahme an der Sache und Objektivität in sich zu vereinigen. Sein Buch täuscht die Erwartungen nicht, die man auf ihn zu setzen berechtigt war. Es lehrt aber zur Freude des Lesers noch mehr, nämlich daß er auch da, wo er persönlich betheiligt und maßgebend gewesen ist, sich die Fähigkeit bewahrt hat, ruhig und unparteiisch zu urtheilen.

Der deutsche Männergesang hat eine äußere und eine innere Geschichte. Die erstere ist größtentheils Geschichte seines Vereinswesens, die letztere Geschichte seiner Kunstformen. Wenn man die Raumverhältnisse betrachtet, in welchen Elben jene und diese dargestellt hat, so sieht man sogleich, daß die äußere Geschichte den hervorragenderen Platz einnimmt. Dieses braucht nicht von der Willkür des Verfassers herzurühren. In der That ist die Pflege des Männergesangs eine viel ausgebreitetere, als bei der Beschränktheit der Kunstmittel und dem Wesen der durch sie bedingten Kunstformen berechtigt scheinen könnte. Auch eine noch eingehendere und mit freierem Umblick verfaßte Darstellung des rein musikalischen Theils der Aufgabe würde ihrem Umfange

nach immer noch beträchtlich hinter der äußeren Geschichte zurückstehen. Was diese betrifft, so verdient Elben wegen des Fleißes seiner Forschung, der Gesundheit seines Urtheils und der Wärme seiner Darstellung volle Anerkennung. Zwar hatte er — was bei der ersten Auflage noch vermißt wurde — in den Specialgeschichten von Häseler, Rosenthal, Hach, Schmidt und andern, in Mittheilungen der Musikzeitungen, in Jahresberichten und Festschriften, Programmen und Statuten schätzbare Vorarbeiten zur Verfügung. Aber abgesehen davon, daß es nicht immer leicht sein mochte, diese für seinen Zweck angemessen zu verwerthen, waren doch auch noch weite Strecken übrig, vor welchen er sich auf die eigene Forschung angewiesen sah. Mag nun selbst jetzt noch manche Lücke offen geblieben sein, sicher ist dieses, daß man durch Elbens Arbeit zum ersten Male ein wahrheitsgetreues Bild von der erstaunlichen Ausdehnung erhält, welche der deutsche Männergesang nicht nur im Vaterlande gewonnen hat, sondern überall auf der Erde, wo Deutsche in größerer Anzahl zusammenwohnen.

Die Anfänge einer solchen merkwürdigen Erscheinung im Kunst- und Kulturleben unseres Volkes sind natürlich der besonderen Aufmerksamkeit des Historikers werth. Elben behandelt sie im zweiten Buche seines Werkes, während er im ersten nach Anknüpfungspunkten sucht, vermittelst deren sich der Männergesang unseres Jahrhunderts mit der Vergangenheit verbinden lasse. Gegen diesen Abschnitt Bedenken zu erheben, wird sich der gewissenhafte Beurtheiler nicht ersparen dürfen. Wenn Elben in der Reihenfolge der deutschen Barden, der Minne- und Meistersänger die jetzt überall ausgebreiteten Liederkränze das „jüngste Glied" nennen zu können glaubt und dieses damit begründet, daß ihnen allen der volksthümliche deutsche Zug gemeinsam sei, so macht er es sich mit dem Nachweise dessen, was die Wissenschaft einen historischen Zusammenhang nennt, etwas zu leicht. Auf volksthümlich nationaler Grundlage ist vieles in der deutschen Kunst und im geselligen Leben unseres Volkes entstanden, was

sich mit dem Männergesang durchaus in keine Verbindung bringen läßt. Was aber die Minne- und Meistersänger betrifft — von den Barden sehen wir ab, denn wir wissen über sie nichts, was hier zu brauchen wäre —, so herrscht in allen wesentlichen Dingen zwischen ihnen und den heutigen Liederkränzen die größte Verschiedenheit. Man würde es schwer begreifen, wie Elben zu einer solchen Zusammenstellung kommen konnte, wenn nicht auf S. 7 und 72 die Erklärung zu finden wäre. Reste der Meistersängerzunft haben sich in Südwest-Deutschland bis in unser Jahrhundert erhalten. Die Ulmer Meistersänger lösten sich am 21. October 1839 auf und setzten den Ulmer Liederkranz zu ihrem Nachfolger ein, die Liedertafel Memmingens erwarb den Schild mit dem Bilde König Davids, der einst den Meistersängern dieser Stadt als Wahrzeichen gedient hat, und die 1840 gegründete Bürgersängerzunft in München hat für ihre Einrichtung mancherlei Gebräuche der Organisation der alten Meistersänger humorvoll entlehnt. Eine Art von äußerlichem Zusammenhang hat sich hier in der That hergestellt, aber damit nimmermehr auch schon ein innerer. Im eigentlichen Verstande wird auch wohl Elben an einen solchen nicht glauben; durch das Spiel des Zufalls angeregt, hat er einem Gedanken Raum gegeben, der allenfalls als wirksames Aperçu zu brauchen wäre (s. S. 59 die Festrede Karl Pfaffs), nicht aber als geschichtliche Wahrheit. Ich glaube dies aussprechen zu dürfen, weil er selbst wiederholt betont, der Männergesang sei eine neue, eine unserer Zeit eigenthümliche Erscheinung. Wohlan! so suche man ihn aus den Bedingungen unserer Zeit zu begreifen. Es begleitet den Leser durch das ganze erste Buch jenes stille Unbehagen, das man empfindet, wenn nicht zur Sache gesprochen wird. Dazu kommt ein anderes. Elben ist offenbar mit der älteren Musikgeschichte wenig vertraut. Niemand verargt ihm, daß ihm gewisse Kenntnisse fehlen, deren er zur Lösung seiner Aufgabe gar nicht benöthigt. Auch denkt er nicht daran, sich solche anzutäuschen. Er hat für alles seine Gewährsmänner an der Hand:

Burney, Forkel, Kiesewetter und andere. Aber er hat nicht berücksichtigt, daß die Forschung über diese Männer längst hinausgeschritten ist. So machen seine Auseinandersetzungen obendrein einen wunderlich veralteten Eindruck.

Können wir diese Dinge einfach auf sich beruhen lassen, so fordert die Schilderung einiger Musikvereine des 17. Jahrhunderts ein etwas tieferes Eingehen. Sie sollen Vorläufer der heutigen Männergesangvereine sein. Zwei von ihnen, der Adjuvantenverein zu Coswig in Anhalt und die Singgesellschaft zu St. Gallen in der Schweiz, bestehen in veränderter Form noch heute. Aber daß selbst diese dem modernen Männergesang die Bahn gewiesen hätten, kann man doch nur behaupten, wenn man die Formen, welche das gesellige Musiciren im 17. und 18. Jahrhundert angenommen hatte, ganz außer Acht läßt. Vor allem sind Vereine, wie die genannten und wie der Verein zu Greiffenberg in Pommern, keine vereinzelten Erscheinungen. Die Liebe zur Musik konnte in unserm Volke selbst durch die Nöthe des dreißigjährigen Krieges nicht erstickt werden; nicht nur im 18., auch im 17. Jahrhundert blühten in Deutschland die Collegia musica und musikalischen Societäten. Es ist auffallend, daß sie bis jetzt nur unter der evangelischen Bevölkerung nachgewiesen sind; indessen die Geschichte der deutschen Gesangvereine im 17. und 18. Jahrhundert ist noch zu schreiben, und die Forschungen über diesen Gegenstand sind bis jetzt sehr unvollständig. Nur so viel sieht man klar, daß die Pflege, welche die Musik innerhalb der protestantischen Kirche fand, sich von dort aus nach außen hin fortsetzte. Die musikalische Societät des thüringischen Mühlhausen ist auf diese Weise entstanden. Adjuvanten nannte man Gemeindemitglieder, welche freiwillig und unentgeltlich bei der Kirchenmusik mitwirkten. Um sie bei guter Laune zu erhalten, zahlte die Kirchenkasse einen Beitrag, wenn sie sich — jährlich einmal — zu einem Festmahle mit Musik versammelten. So wurde in Mühlhausen das convivium musicale bestritten, und diese Sitte war im 17. Jahrhundert sicher-

lich durch ganz Mittel- und Norddeutschland verbreitet. Selbst im ehstländischen Reval, einem äußersten Vorposten deutscher Kultur, war sie heimisch, wie aus einem Protokoll hervorgeht, das ich im dortigen Rathsarchiv fand. „Anno 1661 d. 18 Juny referirete dominus praeses, daß der Cantor Georg Christophorus Fortschius bey seiner Magnificenz gewesen, vnd zu verstehen gegeben, welcher gestalt, bißhero die Music bey dießer Stadt in Kundbarliches Abnehmen wegen der wenigen Adjuvanten gekommen, dieselbe aber in etwaß wieder auffzurichten vnd in den vorigen standt zu bringen, solte nicht vndienlich seyn, dem alten nach jährlich einmahl von denen zum musicalischen convivio verordneten beyder Pfarkirchen Gelder ein klein musicalisch convivium anzustellen ..... worauff einhelliglich decretiret worden, weiln eß von alters so geweßen vnd gehalten worden, dann auch solcher gestalt die Adjuvanten in etwaß willig gemachet werden könten, alß soll denen beyden Vorstehern anbefohlen werden. sothane bißhero auffgeloffene gelder wie auch inß künfftig jährlich die zu solchem convivio deputirte gelder, alß 5 Reichsthaler von jedweder Kirchen allemahl richtig vnd vnweigerlich außzukehren." Bei dem Festmahl wurde nicht nur gespielt, sondern auch gesungen, und nicht nur geistliche, sondern auch weltliche Musik. Es ist sehr wohl denkbar, daß ein solches convivium den Anstoß gab, sich häufiger zu geselligem Musiciren zu versammeln, woraus denn dasjenige wurde, was man in Mühlhausen die musikalische Societät oder auch das musikalische Kränzchen nannte. Der Adjuvantenverein in Coswig aber hat es nach Elbens Mittheilungen zur Pflege weltlicher Musik während der vergangenen Jahrhunderte gar nicht einmal gebracht; er war eben ein einfacher Kirchenchor, wie solche im evangelischen Deutschland überall bestanden, und das einzig Merkwürdige an ihm scheint gewesen zu sein, daß er sich in größerer Selbständigkeit, als es an andern Orten geschah, dem Schülerchor gegenüber gehalten hat. Dagegen zeigt die Singgesellschaft „zum Antlitz" in St. Gallen wieder den aufs Kirchliche ge-

gründeten, aber ins Weltliche hinübergreifenden Charakter; auch das „Musikmahl" (convivium musicale) wird erwähnt. Wenn im Jahr 1620 einige Bürgersöhne der Stadt sich zusammen thaten, um zunächst zu ihrer eignen Uebung und Erbauung den Goudimelschen mehrstimmigen Psalter in Lobwassers Uebersetzung zu singen (später wurden diese Tonsätze von ihnen auch in der Kirche angestimmt), so scheint dies auf eine weiter verbreitete Sitte zu deuten. Im Dorfe Wilsum in der Grafschaft Bentheim bestand, wie durch Mittheilungen des Pastor Langen zu Nordhorn bekannt geworden ist, bis in die neueste Zeit der Brauch, daß die Bauernsöhne sich regelmäßig versammelten, um die Psalmen nach Goudimels Satz vierstimmig in holländischer Sprache zu singen. Aehnliches wird auch an andern Orten der Fall gewesen sein, und nicht dieses ist es, was die St. Gallener Singgesellschaft merkwürdig macht, auch nicht die Musik, auf welche sie später ihre Uebungen ausdehnte[1]), sondern ihre zähe, bis auf unsere Zeit dauernde Lebenskraft. So viel vom 17. Jahrhundert. Setzt man gar den Fuß über die Schwelle des folgenden, so findet man die Collegia musica auf Schritt und Tritt. Namentlich waren sie unter den Studenten häufig. Eins der berühmtesten ist 1704 von Telemann in Leipzig gegründet worden. Auch diese akademischen Musikvereine traten gern mit der Kirche in Verbindung und führten zu den Sonn- oder Festtagen Kirchenmusiken auf, so stark sonst natürlich das weltliche Wesen in ihnen vorherrschte. Fast ausschließlich weltlich dagegen mochten die Collegia musica der Berufsmusiker sein. Obschon sie „Spielleute" hießen, wurde doch von ihnen auch der Gesang gepflegt. Wie es in einem solchen Collegium zuzugehen pflegte, davon geben die Nachrichten

---

[1]) Sie benutzte, wie Elben berichtet (S. 15), „Musikbücher von Sagittarius, Hammerschmidt und Prosius." Ist es nicht besser, unsern Heinrich Schütz bei seinem deutschen Namen zu nennen? „Prosius" soll Ambrosius Prose (Profius) sein, welcher 1641, 1643 und 1646 eine Sammlung von „Geistlichen Concerten" in vier Theilen herausgab.

ein Bild, die wir über das Musiktreiben auf den Bachschen Familientagen besitzen.

Alle diese und ähnliche Vereinigungen zu gemeinsamem Musiciren bestanden bis um die Mitte des 18. Jahrhunderts nur aus Männern. Frauen waren ausgeschlossen; höchstens wurden dann und wann Singknaben zugelassen zur Ausführung des Discants. Nothwendig waren sie nicht in einer Zeit, da die Kunst des Falsettirens eifrig geübt wurde, und vor allem die Studenten mochten ihrer gern entrathen. Also lauter Männergesangvereine. Aber mit dem, was wir heute so nennen, haben sie nicht das Geringste zu schaffen. Denn sie trieben gänzlich andere Dinge. Immer nahm bei ihnen das Instrumentenspiel einen vornehmen Platz ein, und wurde es nicht selbständig geübt, so diente es doch als Begleitung. Die Gesangscompositionen hatten im 17. Jahrhundert die Form des Concerts und der ein- oder mehrstimmigen Arie. Im 18. Jahrhundert pflegte man die großen und mannigfachen Formen, die sich hieraus und aus der Opernmusik entwickelt hatten. Sie waren sämmtlich italienischen Ursprungs. Die Poesie aber, welche gesungen wurde, besaß nur bei kirchlichen Werken noch einigen Gehalt und Charakter, insofern hier das Fortwirken des evangelischen Volks- und Gemeindelieds noch nicht ganz erstorben war. Sonst herrschte auch in ihnen, und in weltlichen Werken herrschte ganz und gar ein schales, fremdländisches Wesen Gerade dasjenige, was beim modernen Männergesang im Mittelpunkt der Pflege steht: das Lied, befand sich in jenen Zeiten völlig in Verachtung. Unbegleiteten Gesang, der hier die Grundlage der Entwicklung abgegeben hat, kannte man in jenen Vereinigungen gar nicht. Keinem ihrer Poetaster ist es eingefallen, Vaterland und Freiheit zu besingen. Man nehme aber unseren Männergesängen diese Begriffe und sehe, was bleibt.

Es wird also nicht mehr die Rede davon sein können, daß die Musikgesellschaften zu Greiffenberg, Coswig und St. Gallen Vorläufer der heutigen Männergesangvereine sind. Ganz und

gar haben diese ihre Wurzeln in dem neuen Aufschwunge, welchen gegen die Neige des vorigen Jahrhunderts Wissenschaft, Kunst und Nationalbewußtsein in Deutschland nahmen. Daß der Deutsche wieder seine Geschichte kennen lernte, daß er an Herders Hand seine eigne Art und das Echte und Ewige seiner Volkspoesie begriff, daß große Dichter eine neue Blüthe herrlicher Lyrik herbeiführten und Componisten wieder fähig wurden, volksthümliche Melodien zu erfinden, daß wir endlich einmal mit Stolz auf unser Vaterland blicken durften und gezwungen waren, in einem Kampf auf Leben und Tod um unsere Freiheit zu ringen — das war es, wodurch die Kräfte geweckt wurden, denen der Männergesang unseres Jahrhunderts sein Dasein verdankt. Der Geschichtsschreiber muß also zunächst auf die deutsche Liedpoesie am Ende des vorigen Jahrhunderts sein Auge richten, dann auf die deutsche Liedcomposition, d. h. vor allem auf J. A. P. Schulz und dessen Lieder im Volkston, ferner auf Reichardt, Zelter u. a., und er muß die Stellung andeuten, welche diese Art des deutschen Liedes im geselligen Leben einnahm. Hiermit ist der Weg beschritten, der dann ohne Hindernisse zur Berliner Liedertafel einerseits und zu Nägeli andrerseits hinführt. Ich sage nun nicht, daß sich Elben dieser Einsicht ganz verschlossen hätte. Aber er beweist es nur an zerstreuten Stellen des Buches und gelegentlich, nicht mit concentrirtem Nachdruck, in der Einleitung des Buches, wo es geschehen mußte. Hier hat er sich durch die beiden Abschnitte „Aus alten Zeiten" selbst den Platz dafür verbaut. Ich meine, diese Abschnitte hätten ganz gestrichen werden sollen. Nur des alten Volksliedes mochte er Erwähnung thun, dann aber in anderem Zusammenhange. Wie es jetzt geschieht, begreift der Leser nicht, warum es überhaupt nöthig ist, von ihm zu sprechen.

Haben wir uns dem ersten Buche gegenüber ablehnend verhalten müssen, so können wir mit Inhalt und Gang des zweiten recht wohl einverstanden sein. Nur macht sich schon hier ein Uebelstand fühlbar, der daraus entsteht, daß Elben die Geschichte des Vereinswesens von der Geschichte der Kunstformen überall

zu trennen sucht. Für die spätere Periode, wo der Männergesang mehr in die Breite als in die Höhe wächst, war diese Trennung wohl geboten. Aber in der älteren Zeit hängt, wie bei allen Entwickelungen, das Gedeihen in höherem Grade von dem Wirken einzelner Kraftnaturen ab, und man gelangt zu keinem eindringlichen Bilde, wenn man dieses nicht in einem Zuge klar legt. Während der Leser am Anfang des zweiten Buches zu der Zelterschen Liedertafel als Ausgangspunkt geführt wird und demnach annehmen muß, in ihrem Kreise seien die ersten mehrstimmigen Männergesänge entstanden, erfährt er im achten Buche auf S. 396 f., daß schon vorher solche in Süddeutschland componirt und sehr beliebt geworden waren. Hätte Elben dies am Anfang des zweiten Buches gesagt, und die Art der Männergesänge M. Haydns, Calls und Eisenhofers genau charakterisirt, so wäre klar geworden, warum sie in den Bewegungen des 19. Jahrhunderts ein lebensunfähiges Genre bleiben mußten; das national-volksthümliche Wesen des modernen Männerchores wäre dadurch zu Tage getreten, und die Zeltersche Liedertafel hätte einen historischen Hintergrund erhalten, der ihr in der vorliegenden Darstellung fehlt. Wie das Buch jetzt disponirt ist, muß man Zelters Würdigung an zwei verschiedenen Stellen suchen, ebenso diejenige Nägeli's und Silchers. Aber die großen Entwicklungszüge in der Entstehungsgeschichte des Männergesangs sind ohne Zweifel richtig erkannt. Zwei ungefähr zu gleicher Zeit in Norddeutschland und in der Schweiz bemerkbar werdende Bewegungen streben einander entgegen. Der Begründer des Schweizer Männergesangs ist Nägeli. Bedingt durch den Charakter des Gemeinwesens, in welchem er entstand, mußte dieser Gesang ein durchaus volksthümliches, gemeinverständliches Gepräge tragen. Durch die Schweizer wurden die Schwaben angeregt. Auch ihr Gesang hat den volksthümlichen Grundton: vermöge ihrer herrlichen Dichter und eines melodischen Talents, wie dasjenige Silchers war, thaten sie es den Schweizern bald zuvor. Aber von Anfang

nährten sie sich auch an norddeutschem Geiste; ja, man kann sagen, daß die am Morgen des 1. Mai 1824 im Walde gesungenen Körner-Weberschen Vaterlandslieder der Funke waren, welcher die Flammen der Begeisterung entzündete und die Gründung des Stuttgarter Liederkranzes bewirkte. Die norddeutsche Bewegung aber hebt mit der Berliner, 1808 unter Zelters Direction gebildeten Liedertafel an. Sie setzte zwar als ihren Stiftungstag den 24. Januar 1809 fest. Ihre eigentliche Gründung aber fand schon im vorhergehenden Monat statt und zwar nicht am 28., sondern am 21. December. Für das falsche Datum ist Elben nicht verantwortlich zu machen, sondern sein Gewährsmann Wilhelm Bornemann. Dieser veröffentlichte seine Schrift: „Die Zeltersche Liedertafel in Berlin. Berlin 1851" in hohem Greisenalter und scheint sich dabei nicht mehr des Protokolls erinnert zu haben, das er 43 Jahre früher selbst aufgenommen hatte, als am 21. December 1808 „auf freundliche Einladung des Herrn Professor Zelter mehrere Mitglieder der Singakademie in der Wohnung der Madame Voitus sich versammelten, um den Entwurf zur Stiftung einer monatlichen Tafelgesellschaft zu hören" [1]). In der Charakterisirung der Berliner Liedertafel läßt sich Elben durch den Gegensatz des schweizerischen und süddeutschen Gesanges zu einer gewissen Einseitigkeit verleiten. Wenn er meint, der Schöpfer des eigentlichen Männerchors sei Nägeli gewesen, die Liedertafel mit ihren 24 Mitgliedern habe wohl mehrstimmige Lieder gehabt, aber keinen Chor, so ist dem zu entgegnen, daß es zur Feststellung des chor-

---

[1]) Bornemann berichtet überhaupt mehreres, was durch die noch vorhandenen Akten der Liedertafel nicht bestätigt wird. So sollte nach den Statuten das Aufnahmegeld nicht zehn, sondern einen Thaler betragen, außerdem hatte jedes Mitglied einen Monatsbeitrag von 12 ggr. zu zahlen. Daß die Gründung der Liedertafel Nachahmung einer russischen Einrichtung sei — eine Unterstellung, gegen die sich Elben begreiflicherweise aufs entschiedenste wehrt — ist natürlich vollständig unrichtig. Was Bornemann hierauf bezügliches erzählt, hat mit der Gründung der Liedertafel ebenso wenig zu thun, wie die Erzählung von den Militärchören in Potsdam und Neu-Ruppin.

mäßigen Charakters weniger auf die Masse der Ausführenden, als auf die Haltung des Gedichts und der Composition ankommt, und unter den nöthigen Voraussetzungen 24 Sänger eben so gut chormäßig wirken können, wie jene 400, die Nägeli sich wünschte. Die Sänger der Liedertafel sollten Männer höherer Bildung und Begabung sein: jeder von ihnen sollte entweder dichten oder componiren können. Zog diese Bestimmung den Kreis enger, so daß in ihm die Individualitäten mehr hervortreten konnten, so verwehrte sie doch nicht im mindesten die Hingabe der Mitglieder an die großen Ideen der Zeit und vor allem an die Pflege der Vaterlandsliebe. Unser Verfasser meint, der Gedanke des nationalen Aufschwungs sei der Liedertafel nicht zu Grunde gelegt worden; allein hierin irrt er. Der achte Paragraph der Statuten sagt ausdrücklich: „Die Gegenstände des Vaterlandes und allgemeinen Wohles sind in ihrem ganzen Umfange Dichtern und Componisten empfohlen." Um die Tragweite dieser Bestimmung zu ermessen, bedenke man, daß sie in der Zeit des napoleonischen Druckes getroffen wurde. In einem späteren Paragraphen der Statuten heißt es: „Die Liedertafel sieht sich als eine Stiftung an, die die ersehnte Zurückkunft des Königlichen Hauses feiert, wie überhaupt das Lob ihres Königs zu den ersten Geschäften der Tafel gehört." Und als die Rückkehr des Königs sich verzögert, schreibt Bornemann am 26. April 1809: „Aber dringender wird mit jedem Tage der Zweck unseres Vereins zur Liedertafel. Sie soll singen dem Könige, dem Vaterlande, dem allgemeinen Wohle, dem teutschen Sinn, der teutschen Treue." Denkt man sich die Schweizer und Schwaben als Gegensatz, so mag man immerhin die Anfänge des Liedertafelwesens aristokratisch nennen. Aber in Berlin selbst nahm sich die Sache anders aus, und hierauf kommt es doch zunächst an. Die musikalische Bewegung, welche in den neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts mit der Gründung der Singakademie ihren Anfang nahm und sich in der Liedertafel fortsetzte, war eine Opposition gegen die Art, wie eine ver-

welschte und geistig wie sittlich herabgekommene Hofgesellschaft die Musik trieb und protegirte. Bisher hatte, auch unter Friedrich dem Großen, in der Musikpflege allein der Hof den Ton angegeben. Jetzt unternahm es der innerlich tüchtig und gesund gebliebene Bürger- und Beamtenstand, sich seine eigene Musik zu machen, Musik, wie sie seiner kräftigen und ernsten Natur angemessen war. Es ist dies eine Bethätigung freien, unverdorbenen Sinnes, zu der man in keiner Residenzstadt des damaligen Deutschland ein Seitenstück finden wird. Der typische Repräsentant der so in Thätigkeit tretenden Gesellschaftskreise ist Zelter mit seiner rauhen Tüchtigkeit, seinem Freimuth und derben Humor. Hierin liegt seine Bedeutung und die Erklärung der herrschenden Stellung, welche er einnahm, nicht in seinem Musikerthum, in welchem er, wenn man einige Männerchöre und andere Lieder abzieht, nicht über die Mittelmäßigkeit hinaus kam. Man sieht aber, daß unter solchen Verhältnissen von dem angeblich aristokratischen Charakter der Liedertafel wenig übrig bleibt, am allerwenigsten war Zelter eine aristokratische Natur. In den gebildeten Männern der Liedertafel war das Bewußtsein vom Werthe der deutschen Nation, die Liebe zum Vaterlande, das Streben, die nationalen Tugenden zu pflegen, kurz, waren alle die Ideen, welche dem Männergesang seinen hauptsächlichen Inhalt, seinen Schwung und seine nationale Bedeutung gaben, in gleichem Maße lebendig, wie in den südlichen Volksgesangvereinen und Liederkränzen. Nur äußerten sie sich hier naiver, dort bewußter. Wäre es anders gewesen, so würde man schwer begreifen, wie der Impuls, durch welchen die Männergesangsfrage plötzlich unter die hohen Interessen des gesammten deutschen Volkes erhoben wurde, von Berlin und mittelbar von der Liedertafel ausgehen konnte. Dies aber ist unbestreitbar geschehen, und was den Impuls gab, waren Webers sechs Lieder aus Körners „Leyer und Schwert“. Weber war, trotz Zelters bornirter Opposition, schon seit mehreren Jahren gerade in denjenigen Kreisen Berlins sehr beliebt, die

sich in der Singakademie und der Liedertafel ihre musikalischen Organe geschaffen hatten. Die Anregung, Männerchöre zu schreiben, konnte ihm damals, als dies Genre noch etwas Seltenes war, nur von der Berliner Liedertafel kommen. Schon hatte er am 11. Juni 1812 für diese mit dem „Turnierbankett" ein Werk hingestellt, das, als es am 23. Juni 1812 an einem großen Gastabend der Liedertafel im Sommerlokale bei Kämpfer im Thiergarten vor mehr als 160 Personen zum ersten Male gesungen wurde, Sänger und Hörer überzeugen mochte, daß ein berufener Genius sich der neuen Gattung bemächtigt hatte. Zur Composition der Körnerschen Lieder wurde er abermals in Berlin begeistert, wo er sich befand, als 1814 der König siegreich aus Frankreich zurückkehrte. Daß er den Männerchor als Organ wählte, daran ist wiederum die Liedertafel schuld. Die genialen, in der Gluth der Begeisterung gleichsam hingeblitzten Schöpfungen trugen einen Brand hinaus in alles deutsche Land, der am norddeutschen Herde entzündet war. Dieses geschah in den ersten Jahren des Bestands der Liedertafel. Von der späteren Entwickelung des Männergesangswesens freilich hat sie sich abseits gehalten. Aber mir liegt daran, festzustellen, daß sie ursprünglich den volksthümlich-patriotischen Zug in ihrer Art ebenso stark besaß, wie die Vereine des Südens, und folglich auch im Stande war, ihn anderen Vereinen mitzutheilen, die sich nach ihrem Muster bildeten.

Indessen darf man sich, wie ich glaube, die Verbreitung des Männergesangs in den ersten Jahrzehnten nicht ausschließlich an die Vereine geknüpft denken. Wie man, aus den einleitenden Sätzen zu den Statuten der Liedertafel zu schließen, schon vor ihrer Gründung in den singakademischen Kreisen Berlins gelegentlich mehrstimmigen Männergesang geübt hatte, wird solches auch anderswo geschehen sein, ohne daß ein Verein den Rahmen bildete. Namentlich nachdem Webers Lieder erschienen waren. Diese wollten allerorten gesungen und gehört sein, und wo die Organe dafür nicht bestanden, trat eben eine

Schar von Sängern eigens zu dem Zwecke zusammen. So geschah es unter anderm in Hamburg vor Methfessels Zeit. Daß die deutsche Jugend, an der Spitze die Studenten, allen vorauf war, lag in der Natur der Sache. Als Weber 1820 eine große Kunstreise machte, besuchte er nach einander die Universitäten Leipzig, Halle, Göttingen, Kiel. Er wußte, wo die begeistertesten Anhänger seiner Muse zu finden waren, und wenn die Studenten ihn feierten, sangen sie ihm seine Lieder aus „Leyer und Schwert". In Halle und Göttingen bestanden damals schon Studentengesangvereine, an andern Universitäten bildeten sie sich bald. Ich hatte gehofft, über diese ergiebigen Aufschluß in Elbens Buche zu finden und bedaure, in meiner Hoffnung getäuscht zu sein. Nur von den „Paulinern" in Leipzig erfährt man Genaueres, nebenher werden die Vereine von Jena, Halle, Kiel und die akademische Liedertafel in Tübingen erwähnt (S. 30, 218, 220 f., 85, 56, 63, 138). Der akademische Gesangverein in Straßburg (S. 287) und die akademische Liedertafel in Berlin (S. 238) kommen hier nicht in Betracht, da sie in neuerer Zeit gegründet sind. Dies ist aber alles, was in Elbens reichhaltigem und verdienstvollem Werk über die Studentengesangvereine zu finden ist. Ich darf den Mangel nicht verschweigen. Wie die Studenten sich anfangs durch die Begeisterung ausgezeichnet haben, mit der sie vom Männergesang Besitz ergriffen, so haben sie ihrem Sang bis heute einen besonderen Charakter von Frische und Ursprünglichkeit bewahrt. Daß die in ihrem geselligen Verkehr herrschende Ungezwungenheit vielfach auch für die Umgangsformen in den Liedertafeln vorbildlich geworden ist und eine wohlthätige Frische und Jugendlichkeit des Tons daselbst hervorgerufen hat, ist eine Wahrheit, zu der sich auch unser Verfasser bekennt. Das Männergesangswesen ist seit 1871 in eine bedenkliche Periode getreten. Da sein überraschendes Aufblühen nicht nur rein künstlerische, sondern auch politische Gründe hatte, so mußte es eine starke Stütze verlieren, als diese zu einem

großen Theile hinfällig wurden. Zwar wer gemeint hatte, die Männergesangvereine hätten jetzt ihre politische Rolle ausgespielt, der konnte durch den tosenden Jubel, mit welchem die Vorträge des Wiener Männergesangvereins am 16. August 1885 in Berlin aufgenommen wurden, eines andern belehrt werden. Dennoch ist kaum anzunehmen, daß sich ihre Sache auf der früheren Höhe halten werde, und man thut gut, die Möglichkeit einer rückläufigen Bewegung zeitig ins Auge zu fassen. Da scheint es mir nun unzweifelhaft, daß die deutschen Studenten die Festung bilden werden, in welcher der Männergesang den stärksten und dauerndsten Schutz findet. Eine reiche Literatur ist geschaffen. Augenblicklich freilich gleicht sie einem ausgetretenen Strome, dessen trübe Gewässer die Gelände überschwemmen. Aber sie werden zurücktreten oder auftrocknen, und der Männergesang wird wieder als ein heller, erquicklicher Bach erscheinen, an dessen Ufern auch spätere Generationen mit Behagen ruhen. Als der Männergesang entstand, war ganz Deutschland jung. Diese Jugend konnte nicht dauern. Aber sie kehrt wieder in jedem heranwachsenden Geschlechte, das in seiner Art immer von neuem erlebt, was damals die Seelen aller erfüllte und begeisterte. Und so wird, was Weber, Marschner, Kreutzer, Silcher von Vaterland und Freiheit, von Kampf und Sieg, von Andacht, Liebe und Jugendlust gesungen haben, im Munde der deutschen Studenten immer frisch und durch keine Philisterhaftigkeit getrübt fortleben. Dann wird man sich einst auch nach einer Geschichte des Studentengesangs umschauen; es wäre schade, wenn sie dann, schuld unserer Versäumniß, nicht mehr geschrieben werden könnte.

Die ergiebige Pflege des Männergesangs außerhalb der Liedertafeln und Liederkränze möchte ich hier noch an einem glänzenden Beispiele darthun, das in die zwanziger Jahre des Jahrhunderts fällt und von Elben nicht gekannt zu sein scheint. Eine damals an mehreren Orten Deutschlands auftauchende, wie ich glaube, mit den Caveaux der Franzosen zusammenhängende

Erscheinung sind die „Tunnelgesellschaften". Ich wende den Namen auf alle an, obgleich eine berühmte, die „Ludlamshöhle" in Wien, ihn nicht führte. Der Berliner „Tunnel über der Spree" (auch „der Berliner Sonntagsgesellschaft" genannt) ist 1827 durch M. G. Saphir gegründet. Er hatte vorwiegend eine literarisch-journalistische Tendenz. Die Statuten besagen freilich auch: „Der Gesellschaft hat eine Kapelle, aus den musikalischen Mitgliedern des Tunnel bestehend"; ich weiß aber nicht, zu welcher Bedeutung es die Leistungen dieser Kapelle gebracht haben. Später verwandelte sich der Tunnel unter dem Namen „Berliner Sonntagsverein" in eine Dichtergesellschaft mit würdigen und ernsten Bestrebungen. Saphirs Persönlichkeit verbürgt, daß von solchen in den ersten Jahren nicht die Rede sein konnte, und wenn der in den Statuten angeschlagene Ton für den Verkehr der Mitglieder maßgebend geworden ist, so begreift man überhaupt nicht, daß vernünftige Männer an solch läppischem Treiben Gefallen fanden. Dennoch wurde der Berliner Tunnel in Leipzig, freilich in einer mehr sympathischen Form, nachgeahmt. Im Januar 1828 gründeten sieben junge Männer „den Sonntagsgesellschaft des Peter" oder „Tunnel über der Pleiße" [1]). Mehrere Gleichgesinnte fanden sich bald herzu. Allsonnabendlich um 6 Uhr versammelte sich die unter dem Schutzpatronat des Till Eulenspiegel stehende Gesellschaft, um humoristischen Blödsinn zu treiben. Begonnen wurde damit, daß der Vorsitzende feierlich einen Stiefelknecht emporhob; dann sangen sie — es scheint nach der Melodie des God save the king — das Weihelied: „Seht doch, wie feierlich — Hebt sich der Stiefelknecht, — Nur stille, stille; — Stört den Gesellschaft nicht, — Sonst straft den kühnen Wicht — Declination." Gegen das Ende senkte sich der Stiefelknecht. Nun mußte der Schriftführer eine Eröffnungsrede halten, das Protokoll der vorigen Sitzung verlesen,

[1]) Nach den Acten der Tunnel-Gesellschaft, die mir seiner Zeit freundlichst zur Verfügung gestellt wurden.

eingelaufene Correspondenzen und dergleichen mittheilen. Es folgten die sogenannten Späne: Vorträge der einzelnen Mitglieder, die niedergeschrieben sein mußten und in der nächsten Sitzung einer rücksichtslosen Diskussion unterworfen wurden. Dabei galt als Grundsatz, das Schlechte gut, das Gute schlecht zu nennen, und nach dieser Norm die ganze Terminologie der Beurtheilung einzurichten. Den Beschluß machte der „musikalische Tunnel". Daß nun dieser bald das Bedeutsamste in den Sitzungen wurde, geschah, weil die bei weitem hervorragendste Persönlichkeit unter den Tunnelbrüdern ein Musiker, und kein geringerer als Heinrich Marschner war. Der Tunnelname — einen solchen mußte er wie alle andern Mitglieder führen — lautete „Orpheus der Vampyr": er hatte nämlich gerade die Oper „Der Vampyr" beendigt, die am 29. März 1828 in Leipzig zum ersten Male aufgeführt wurde. Die andern waren: Dr. Gleich — Peter der Ameisenbär; Musikalienhändler Hofmeister — Plinius cum notis variorum; v. Alvensleben — Hebel der Liberator: Dr. Birch — Fichte der Vierfüßige; Buchhändler Fock — Antinous Torso der Groß-Hadschi; Dr. Herlossohn — Faust der Auerbachshöfling; denen einige Wochen später hinzutraten: Dr. Meißner — Lucinus Zangenberger; G. W. Fink (Redacteur der Allgemeinen Musikalischen Zeitung) — Palestrina der Besenbinder und Schauspieler Kökert — Lablache der Gründling. Mit der Zeit vergrößerte sich die Gesellschaft noch durch den Eintritt von W. A. Wohlbrück — Fleck der Kindesmörder; Heinrich Dorn — Gluck der Stachlige; Hammermeister — Sassaroli Bellatti der gläubige Bock und andere. Aber schon am 9. Februar 1828 konnte die Gesellschaft aus sich ein Männerquartett bilden; Marschner leitete es, sang selbst mit und — was das Wichtigste war — entwickelte für die Tunnelabende eine rege Thätigkeit als Componist. Aus diesem Kreise sind seine „Tunnellieder" Op. 46 (auch Op. 52) hervorgegangen, mit denen er sogleich in die erste Reihe der Männerchorcomponisten trat. Es ist natürlich, daß die Stimmung der lustigen Brüder in vielen dieser Lieder widerklingt, die einen

Ton anschlagen, der bisher nicht gehört worden war. Der Humor und die Zechlaune der Berliner Liedertafel kam nicht auf gegen die Ursprünglichkeit von Marschners temperamentvollem, burschikosem Wesen. Es ist derselbe Ton, in welchem das berühmte Lied aus dem „Vampyr" gehalten ist: „Im Herbst da muß man trinken", ein Lied, das auch im Tunnel häufig angestimmt wurde. Manches, was er für ihn componirt hat, ist nicht weiter bekannt geworden. So ein von Wohlbrück gedichtetes Duett „Die betrunkenen Handwerksburschen", das er selbst am 31. Januar 1829 mit dem Magister Fischer zusammen vortrug. Ein Gedicht, das Herlossohn auf 14 von der Gesellschaft aufgegebene Reimworte machen mußte, und das, mit Marschners Musik am 22. November 1828 vorgetragen, „außerordentlich schlecht befunden und allgemein da capo begehrt wurde", ist wohl die in Op. 52 befindliche „Liebeserklärung eines Schneidergesellen". Schon aus diesen Andeutungen sieht man, daß ein kecker Lebensübermuth den Genius der Gesellschaft bildete. Als Marschner Leipzig verlassen hatte, blieb der Tunnel nicht, was er gewesen war. Er erfuhr eine vollständige Umgestaltung in eine gewöhnliche Vergnügungs-Gesellschaft und besteht als solche heute noch. Kunstwerke wie die „Tunnellieder" sind nicht mehr aus ihm hervorgegangen. Diese aber haben ihren Weg zu den Liedertafeln bald gefunden und, mit Marschners späteren Chören vereint, wesentlich geholfen, den deutschen Männergesang zu seiner vollen Eigenartigkeit auszuprägen.

Ich habe bei den ersten Hauptabschnitten des Buches länger verweilt, in dem Wunsche, zu Elbens tüchtiger Arbeit meinerseits etwas beizutragen. Hierzu boten sie mehr Gelegenheit, als die meisten folgenden. Im dritten Buche wird nun das Wachsthum des Vereinswesens bis in die fünfziger Jahre anschaulich und vollständig dargelegt, worauf im vierten Buche eine Rück- und Umschau gehalten wird, die von dem klaren Blick des Verfassers ein höchst vortheilhaftes Zeugniß gibt. Bei der Würdigung der Stellung, welche der Männergesang um

jene Zeit im Leben der Nation einnahm, übersieht er nichts, was zu seinen Gunsten angeführt werden kann, verschweigt aber auch nicht die mit Recht getadelten Unzulänglichkeiten und Entartungen. Von dem Aufblühen der Liederfeste, die in den zwanziger Jahren im Süden ihren Anfang nahmen, im folgenden Jahrzehnt auch in Norddeutschland aufkamen, Gründung von Sängerbünden zur Folge hatten, bis sich in den vierziger Jahren zuerst große allgemeine Sängerfeste (Würzburg 1845, Köln 1846) ins Werk setzen ließen —, von diesen Festen schweift der Blick unwillkürlich auf die großen Musikfeste hinüber, die seit 1810 bei uns in Gang gekommen waren. In Berlin hatte sich die Liedertafel aus und an der Singakademie gebildet. Aehnliches geschah in Magdeburg (1818), und wie es scheint auch in Breslau. Aber man wird nicht im Allgemeinen sagen können, daß die Singakademien den Boden für die Liedertafeln geebnet hätten, denn ihre Ziele waren zu verschieden, und sie haben sich oft hemmend im Wege gestanden. So glaube ich denn auch, daß der Anstoß zu den Männergesangsfesten von den großen Musikfesten nicht einmal theilweise ausgegangen ist, und wenn jene am Rhein lange Zeit nicht haben gedeihen können, so ist es, weil sie durch diese niedergehalten wurden. Wir brauchen auch diese Erklärung nicht, denn alles Nöthige ergibt sich aus dem Einfluß der Appenzeller Volksgesangsfeste auf Süd- und Mitteldeutschland. Vor der rein künstlerischen Beurtheilung können die Männer-Massengesänge nicht bestehen. Zur Aufführung Händelscher Oratorien mag man hunderte von Sängern und Spielern zusammenrufen. Hier steht das Kunstwerk an Form und Inhalt im Verhältniß zu der Menge der ausführenden Organe. Beim Lied, der Grundform des Männergesangswesens, ist es anders. Es bleibt immer ein Unding, für den Vortrag solch kleiner Kunstgebilde jenen großartigen Apparat aufzustellen. Es bliebe ein Unding, will ich sagen, wenn nicht andere außerkünstlerische Ideen hinzuträten, die auf den Männergesangsfesten verwirklicht werden sollten. Der volksbildende, vor allem aber

der verbrüdernde politische Zweck dieser Feste liegt nun aber von Anfang an klar zu Tage. Besonders greifbar tritt er in und an Schleswig-Holstein hervor. „Die Sängervereine und Sängerfeste in Deutschland entwickelten sich nach und nach zum Volksthümlichen, zu Volksfesten. In Schleswig-Holstein gehen das öffentliche Leben und die Volksfeste voran, und aus denselben heraus bilden sich die Vereine und besonderen Sängerfeste" (S. 86). Indem nun diese Vereine ins Reich hineinzogen, an den großen Festen sich betheiligten, brachten sie die Kunde ihrer Geschichte und Bedrängniß in weite Kreise, und die leidenschaftliche Theilnahme, welche das deutsche Volk für die Elbherzogthümer an den Tag legte, wäre ohne das Sängerwesen schwerlich geweckt worden. Der Einfluß, den die Singvereine auf die politische Entwicklung der Schweiz ausgeübt haben, ist ebenfalls ein sehr starker und merkwürdiger gewesen. Aber ich enthalte mich, weiter ins Einzelne zu gehen. Nicht nur die Männergesangsfeste, auch die für diese geschaffenen Compositionen, ja man darf sagen, die Mehrzahl sämmtlicher Männerchöre überhaupt sollte man nie beurtheilen, ohne sich lebendig vorzustellen, daß sie gleichsam ein Ausruf waren, durch welchen ein Volk seinem Empfinden Luft machte, dem die theuersten Wünsche und goldensten Hoffnungen immer aufs neue versagt und unerfüllt blieben. Wer es nicht mitfühlen kann, welch eine Schallkraft selbst das einfachste Lied dadurch erhalten konnte, daß ihm solch ein Resonanzboden untergelegt war, der wird freilich dem Männergesange des 19. Jahrhunderts niemals gerecht werden. Es darf nicht auffallen, daß seine Verächter sich größtentheils unter den Musikern selbst gefunden haben, und zwar unter denen, welchen man Mangel an Ernst und hohem Streben am wenigsten vorwerfen kann. Seit Jahrhunderten haben wir uns gewöhnen müssen, die meisten Gattungen unserer Tonkunst wie losgelöst vom Volksleben und in einer Welt für sich bestehend anzusehen. So ausschließlich pflegte man ein Tonwerk auf seinen „rein musikalischen" Werth hin zu prüfen, daß es sogar der Poesie schwer wurde, in der

Gesangsmusik die ihr zukommenden Rechte zurückzugewinnen. Daß es vollends zulässig sein soll, die Wirkung eines Liedes zum Theil auch an andere, außerkünstlerische Bedingungen zu knüpfen, mag noch immer vielen als eine Erniedrigung der reinen Kunst erscheinen. Dieser Ansicht darf sich aber wohl mit gleicher Berechtigung eine andere entgegenstellen, deren Ideal eine harmonische Entwicklung aller Kräfte einer Nation ist, dergestalt, daß eine jede dieser Kräfte in ihrem Bereiche dahin wirke, den Charakter eines Volkes vollendet auszuprägen. Das ist nun durch den Männergesang versucht worden, auf einem kleinen, unscheinbaren Kunstgebiete zwar, unter Mißgriffen, Uebertreibungen, Geschmacklosigkeiten mancher Art, und trotzdem mit einem dauernden und echten Erfolg, der die höchstfliegenden Erwartungen übertroffen hat. Nachdem unsere nationale Gesangsmusik in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts bis auf die letzten Reste verkümmert war, haben wir im Männergesang eine ganz neue Form für den Ausdruck des Volksempfindens gefunden, welche sich zu einer Blüthe entfaltet hat, der kein Volk der Erde etwas Aehnliches an die Seite setzen kann. Darum loben wir es, daß Elben den nationalen Charakter des Männergesangswesen überall stark betont. Sollten wir betreffs des dritten und vierten Buches noch einen unbefriedigten Wunsch äußern, so wäre es der nach vollständigerer Mittheilung der Programme der Gesangsfeste. Eine hierdurch gebildete Statistik, die etwa einen Anhang des Werkes hätte ausmachen können, würde für die Kunstgeschichte von erheblicher Wichtigkeit gewesen sein, und Elben hatte, wie kein anderer, das Material dazu in Händen.

Das fünfte, sechste und siebente Buch behandelt die Neuzeit. Ihr glänzendstes und folgenreichstes Ereigniß, das Nürnberger Sängerfest von 1861, die dadurch veranlaßte Gründung des deutschen Sängerbundes 1862, das Wirken des Bundes, die drei Feste in Dresden (1865), München (1874) und Hamburg (1882) — alles dies wird im fünften Buche erzählt. Von der gewonnenen Höhe wird dann wiederum ein Umblick gehalten über die

Einzelbünde und -Vereine in ganz Deutschland, einschließlich Deutsch-österreichs und Böhmens (sechstes Buch) und über den deutschen Männergesang in Ungarn und Siebenbürgen, in der Schweiz, in England, Frankreich, Nordamerika, Italien, Griechenland, Türkei, Rumänien, Rußland, Australien (siebentes Buch). Hier will ich nur eine kleine Bemerkung anschließen. Der vorletzte Abschnitt des Buches hat die Ueberschrift: „Vordringen des Männergesangs zu den Franzosen und Engländern" und soll nicht vom deutschen Gesang in den genannten Ländern handeln, sondern von französischen und englischen Singvereinen, die in Nachahmung der deutschen dort entstanden, und von Compositionen, welche für sie geschaffen sind. Abgesehen davon, daß mit diesem Inhalt der Abschnitt nicht an rechter Stelle steht, ist das Thema auch ein solches, daß es, einmal berührt, eine längere Ausführung verdient hätte. Vor allem durfte der so eigenthümlich entwickelte skandinavische Männergesang nicht unbeachtet bleiben. England ist auf einer halben Seite abgehandelt und auch über Frankreich ließe sich mehr sagen. Der wackere G. Kastner kommt bei Elben schlecht weg. Allerdings ist Kastner ein Mann, den man als Ganzes nehmen muß, um für seine einzelnen Leistungen, auch die schwächeren, den Standpunkt billiger Beurtheilung zu finden.

Ueber den im engeren Sinne musikalischen Theil des Buches habe ich im Verlauf der Besprechung nur erst einige gelegentliche Bemerkungen fallen lassen. An der Bearbeitung, die er für die zweite Auflage erfahren mußte, hat sich Capellmeister Schletterer in Augsburg betheiligt. Elben spricht sich im Vorwort darüber aus, wie weit Schletterers Mitwirkung geht: sie betrifft zumeist die neuere Zeit. Ich habe schon gesagt, daß eine so vollständige Trennung der rein musikalischen Würdigung des Männergesanges von seiner geselligen, politischen und nationalen mir nicht unbedenklich erscheint. Nehmen wir aber die Sache hin so wie sie nun einmal ist, so findet sich auch in diesem Abschnitt manches

treffende Wort und über die Charakteristiken von Nägeli, Zelter, Kreutzer, Silcher kann man als wohlgelungene erfreut sein. Andere Meister: Schubert, Mendelssohn, auch Friedrich Schneider, wollen in ihrer Individualität nicht recht klar werden, und bei Weber fehlt vor allem der Hinweis auf die enorme tonbildliche Kraft, die er selbst im kleinsten seiner Männerchöre an den Tag legen kann[1]). Der Verfasser hält sich leicht zu sehr im Allgemeinen; eingehendere technische Untersuchungen, z. B. über die Behandlung und Erweiterung der Liedform bei den verschiedenen Meistern und über ihre Art, mehrstimmig zu setzen, wären hier sehr erwünscht und zur gänzlichen Erfüllung der Aufgabe auch unerläßlich. Zur Belebung der Charakteristik hätte es gedient, wenn von den Dichtungen häufiger und eingehender die Rede gewesen wäre, denen die Meister ihre Töne gesellt haben. Auch die Veranlassungen, auf welche, die Zeit und die Verhältnisse, in welchen gewisse besonders bedeutsame Gesänge entstanden sind, lernte man gern genauer kennen. Bei den hervorragendsten Meistern vermißt man eine annähernd vollzählige Angabe ihrer Werke, so weit irgend möglich mit Entstehungs- oder doch Erscheinungsjahr; bei Marschner z. B. finde ich nur einen kleinen Theil der Lieder, die unbestritten ersten Ranges sind, verzeichnet, und bei keinem die Opuszahl, zu der es gehört. Meine Haupteinwendungen gegen den ganzen Abschnitt möchte ich in zwei Punkte zusammenfassen. Der eine: Der innere Zusammenhang zwischen den einzelnen Componisten und somit

[1]) Elben sagt S. 402: „Lützows Jagd ist zum Volkslied geworden mit seinem hinreißenden, alle Hörer zum Mitsingen einladenden Schluß." Die letzten Worte lassen muthmaßen, daß auch er das Lied nur in jener Verunstaltung kennt, welche den viertaktigen Refrain wiederholt. Dann fällt er allerdings hinreichend in die Ohren. Aber der Zauber des unvergleichlichen Tonbildes — die von fern heranbrausenden und wie im Sturmwind mit Hörnergeschmetter vorüberfegenden Reiter — ist völlig zerstört. Es ist Zeit, gegen diese Mißhandlung eines Meisterstückes einmal nachdrücklich Verwahrung einzulegen.

das eigentlich Musikgeschichtliche wird nicht deutlich. Unser Verfasser theilt allerdings den Stoff in mehrere Paragraphen, und was in einem Paragraphen zusammen abgehandelt wird, soll offenbar auch in einer engeren Beziehung stehen. Aber ich vermag diese Beziehung in sehr vielen Fällen nicht zu finden und vermisse sowohl Princip als Methode der Darstellung. Warum wird in § 61 der Schwabe Kreutzer (S. 413) von den andern schwäbischen Tonsetzern (S. 417) abgetrennt, und warum diese wieder von dem Volksliedermanne Silcher (S. 423)? Zwischen diesem und jenem besteht doch eine augenfällige künstlerische Verwandtschaft. Wie verschieden sind beide von Marschner, wie verschieden alle drei wieder von Loewe! Und doch werden unmittelbar nach Kreutzer erst diese letzteren und dazu noch Methfessel und Reißiger abgehandelt. Schneider dagegen, der unzweifelhaft mit ihnen zusammengehört, ist im vorhergehenden Paragraphen besprochen und befindet sich hier zwischen den Berlinern einerseits und Spohr und Schubert andrerseits. In § 62 wird für einen neuen Zeitabschnitt Mendelssohn als beherrschende Persönlichkeit aufgestellt. Unter seinen „Zeitgenossen und Nachfolgern" finden wir auch — die Brüder Lachner. Man wundert sich darüber um so mehr, als Franz Lachner vom Verfasser selbst „der letzte Vertreter der klassischen Zeit" genannt wird. In der That gehört er zur Wiener Schule, ist Süddeutscher vom Wirbel bis zur Sohle, war also mit seinem Freunde Schubert, auch mit Kreutzer zusammen und sammt diesen möglichst in die Nähe Webers zu bringen. Aber zwischen ihm und Mendelssohn sind keine Gemeinsamkeiten. Unter den Nachzüglern Mendelssohns, die in recht bunter Reihe vorbeidefiliren, bemerken wir zu unserer Ueberraschung F. Kücken, der freilich in Sachen des Geschmacks sehr viel von Mendelssohn hätte lernen können, es aber leider nicht gethan hat und im übrigen außer jedem inneren Contakt mit ihm steht. Nach dem Ende des Zuges hin wird es dann immer tumultuarischer, auf den letzten Seiten

drängen sich nur noch Namen vorüber, darunter manch einer, der, wenn auch in Mendelssohns Gefolgschaft, doch einen aparten Platz verdient hätte, wie der liebenswürdige, feingebildete Wilhelm Taubert. Solch ein Verfahren ist auch dem Nachsichtigsten zu bunt. Und erwägt man es genau, so wird sich finden, daß Mendelssohn die Rolle eines Führers in der Geschichte des Männergesangs überhaupt nicht beanspruchen kann. Seine Männerchöre sind ausgezeichnet durch Frische, Gewähltheit und geistvolle Arbeit. Sie ragen durch ihre künstlerische Vornehmheit hoch hinaus über das Meiste, was um 1840 erschien. Dennoch ist von der Grundempfindung, die seit Anfang des Jahrhunderts im Männergesang Ausdruck suchte, kein starkes Maß in ihnen zu entdecken. Mit dem ihm eignen wunderbaren Stilgefühl hat er sich auch hier dem Charakter der Form angeschmiegt. Aber er erscheint mehr von der Zeitwoge getragen, als daß er sie sich zu Dienst gezwungen hätte. Eher ließe sich noch behaupten, daß er mit seinen großen, begleiteten Werken, dem Festgesang an die Künstler und den beiden Sophokleischen Tragödien neue Wege geöffnet hätte.

Der andere Punkt ist dieser, daß zwischen den verschiedenen Formen, in welchen Männergesang möglich und im Verlauf der Geschichte auch thatsächlich geworden ist, nicht in gebührender Weise unterschieden wird. Wer nur einigermaßen in der Musik des 15. und 16. Jahrhunderts bewandert ist, der weiß, daß hier Tonsätze, welche nur von Männerstimmen angeführt werden sollen, etwas ganz Gewöhnliches sind. Hätte nun der Verfasser vom mehrstimmigen weltlichen Liede Senfls oder Haßlers gesprochen, so wäre zwar festzustellen gewesen, daß dieses in Tonalität, Art der Mehrstimmigkeit, großentheils auch Besetzung vom Männerchorliede wesentlich verschieden ist. Aber man hätte wenigstens einige Aehnlichkeiten zugeben können. Wo aber diese bei den polyphonen Messen und Motetten zu finden sein sollen, wenn man sich nicht eben damit begnügen will, daß manche Stücke ohne Mit-

wirkung der Sängerknaben von den männlichen Sängern allein ausgeführt wurden, ist gar nicht einzusehen. Mit gleichem Rechte hätten auch alle die Compositionen, die in den „Männergesangvereinen" des 17. und 18. Jahrhunderts ausgeführt wurden, genannt werden können. Welchen Zweck hat es ferner, in den Werken Händels und Haydns nach Stellen zu suchen, wo einmal nicht der volle Chor, sondern nur die Männerstimmen als Theil des Chors verwendet werden? Vollends in den Opern Glucks, Mozarts und anderer, da hier der Männerchor oft durch rein dramatische Gründe bedingt ist? Alle diese Bemühungen führen eher von der Sache ab, als zu ihr hin, und sind daher eben so wenig am Platze, wie das gesammte erste Buch des Werkes, über das ich mich oben weiter verbreitet habe.

Der Grund und Boden des modernen Männergesangs ist das Lied, und zwar das unbegleitete mehrstimmige Lied. Die Vereinigung dieser drei Merkmale ließ eine Kunstform entstehen, welche am Anfange unseres Jahrhunderts etwas durchaus Neues war. Es gab keinen unbegleiteten Kunstgesang im 18. Jahrhundert, wenn man nicht etwa die Gesänge der Currende ausnehmen will. Wer die Berliner Singakademie als Pflegerin eines solchen anführt, verwechselt das Später mit dem Früher. Unter Fasch und Zelter, also bis zum Jahre 1832, ist hier niemals ohne Begleitung gesungen worden; wenigstens war immer ein accompagnirender Flügel da. Selbst die ersten Männerchöre, die aus diesem Kreise hervorgingen, sollten accompagnirt werden: in zufälliger Ermangelung eines Claviers nahm man eine Guitarre, aber das ärmliche Geklimper verschwand in den Massen der kräftigen, frischen Männerstimmen, die auch ohne Stütze im Ton blieben, und nun erst ging man wenigstens beim Männergesange und in der bald darauf gegründeten Liedertafel dauernd zum unbegleiteten Gesange über [1]). Welche Folgen die Befreiung des auf sich selbst gestellten Gesanges für die Stimmen-

[1]) Bornemann a. a. O. S. X.

führung und für die Behandlung der Harmonie haben mußte, sieht ein jeder. Sie bildet aber auch die nothwendige Voraussetzung für eine volksthümliche Entwickelung des Männergesanges. Das accompagnirende Clavier fesselt den Gesang ans Zimmer: er bleibt Haus- oder Kammermusik. Erst wenn er gelernt hat, sich nur durch die eignen Schwingen tragen zu lassen, kann er ausfliegen ins Freie, wie der Vogel aus dem Käfig. Nun können die Sänger ihr Lied ertönen lassen im Wandern und in der Waldesruhe, auf der Wogenbahn, unter dem Fenster, im Lagerleben des Krieges, wo sie gehen und stehen. Das unbegleitete Gesangstück mußte von mäßigem Umfang und einfach gegliedertem Wuchs sein, um nicht zu große Schwierigkeiten für die Ausführung hervorzurufen. Diesen Anforderungen entsprach die Liedform aufs vollkommenste, und durch eines jener glücklichen Zusammentreffen, die immer eintreten, wo etwas Bedeutendes entstehen soll, ereignete es sich, daß die Poesie das Verlangen der Musik in ausgiebigster Weise befriedigen konnte durch einen Reichthum schönster Lyrik, wie er in Deutschland niemals größer dagewesen war. Wer nun die musikalische Geschichte des Männergesangs darstellen will, der muß vom unbegleiteten mehrstimmigen Liede nicht nur ausgehen, sondern es auch in seiner Pflege und in seinen Wandlungen bis auf die neueste Zeit beständig als Richtschnur nehmen. Dadurch würden gleich anfangs die meisten und bedeutendsten Compositionen Franz Schuberts als nicht zur Sache gehörig abgetrennt. Gegen ihre rein musikalische Schönheit soll nichts gesagt und ebensowenig soll es unseren Männergesangvereinen verwehrt werden, sich gründlich mit ihnen zu beschäftigen. Aber sie gehören in einen ganz andern geschichtlichen Zusammenhang. Mehrstimmige Gesänge mit Clavierbegleitung, also fürs Haus oder den Privatsalon bestimmt, waren kurz vorher in Wien aufgekommen, und zwar durch Joseph Haydn. Die ausgezeichnet schönen geistlichen und weltlichen Gesangstücke, welche man in Band VIII und IX der alten Breitkopf und

Härtelschen Ausgabe vereinigt findet, begründeten eine neue Gattung feiner Gesellschaftsmusik. In ihren Kreis gehört zumeist, was Schubert für Frauen- oder Männerstimmen mit Begleitung componirt hat, oder es ist doch, wie der „Nachtgesang im Walde" und der „Gesang der Geister über den Wassern" von diesem Ausgangspunkte entwickelt, freilich mit Schubertscher Kühnheit. Es handelt sich auch hier nicht eigentlich um Chorgesang, wennschon manche Gesänge eine stärkere Besetzung vertragen. Aus dieser Darlegung ergibt sich aber der innere Grund, warum Schuberts Männergesänge im weiten Bereich der Liedertafeln und Liederkränze so lange unbeachtet blieben. Nicht einzig aus Gleichgültigkeit dieser Kreise gegen ihre oft bezaubernde Schönheit geschah es, sondern weil sie eben eine ganz andre Wurzel hatten, als das volksthümliche Männerlied, und deshalb fremdartig anmuthen mußten. Aus dem Wege zu schaffen für den geschichtlichen Entwickelungsgang, wie ich ihn mir denke, wären ferner die meisten großen Compositionen für Männerchor und Orchester oder Orgel seit Mendelssohns Zeit. Dessen „Festgesang an die Künstler", Schumanns Motette „Verzweifle nicht", Lachners „Sturmesmythe", Brahms' „Rinaldo", Bruchs „Frithjof", „Römischer Triumphgesang", „Salamis", „Normannenzug" — alle diese und viele andere Werke erscheinen in Formen, die mit der Grundform des Männergesangs nichts zu thun haben. Wenn die ganze Entwicklung des Männergesangs während der ersten vierzig Jahre dieses Jahrhunderts nicht vorhanden gewesen wäre, so könnten sie, auf ihren musikalischen Bau hin betrachtet, dennoch eben so wohl componirt worden sein, wie das D-moll-Requiem des Ausländers Cherubini. Natürlich muß in solchen Stücken auch der mehrstimmige Vocalsatz ein ganz andrer werden, vor allem wird die Vierstimmigkeit unhaltbar, die nur im unbegleiteten Gesange ihre Berechtigung, wir könnten auch sagen: ihre Entschuldigung findet. Die Sache liegt doch so, daß nachdem einmal die großen Männerchöre überall in Deutsch-

land entstanden waren, die Componisten sich diese schönen Organe nicht entgehen lassen wollten und sie nun nach ihrem Ermessen verwendeten, nicht aber so, daß ihre großen Compositionen eine genetische Fortentwicklung der Formen darstellten, auf die der Männergesang sich allein gründete und gründen konnte. Hält man diese Dinge nicht streng auseinander, dann ist es nicht möglich, Geschichte zu schreiben, das Verfahren kann nur in einer Zusammenschüttung von Einzelheiten bestehen, wobei es möglich wird, sogar die „Rhapsodie“ von Brahms unter die Männerchor-Compositionen zu rechnen.

Ich brauche mich wohl nicht dagegen zu verwahren, daß ich die künstlerische Berechtigung der vielen vortrefflichen Compositionen für Männerchor und Orchester an sich nicht angreife. Es handelt sich nur darum, für eine geordnete wissenschaftliche Darstellung die Bahn frei zu machen. Die Einförmigkeit seines Klangmaterials wird es dem Männerchor immer verwehren, die Größe seiner Formen über eine gewisse eng gesteckte Grenze hinaus auszudehnen, wogegen der Zutritt des vielgliedrigen und und vielfarbigen Orchesters sogleich große Dimensionen ermöglicht. Daß es indessen auch dem unbegleiteten Männerchore nicht unbedingt versagt ist, sich über die enge Liedform hinaus zu verbreiten, können die beiden Vokal-Oratorien Loewe's beweisen, und es ist bedauerlich, daß Niemand in dieser Richtung weiter gearbeitet hat. Auch die geistlichen Motetten, Psalmen, Hymnen u. s. w., wenn schon sie mehr nur einen praktischen Nothbehelf darstellen und von der Entwicklungsbahn des Männergesangs wie der Kirchenmusik gleichermaßen abseits liegen, haben doch in manch einem Falle bewiesen, daß das Material dehnbar genug ist, um auch für größere Gebilde auszureichen. Indessen gewährte schon die Liedform allein Abwechslungsmöglichkeiten genug, welche schöpferische Geister immer wieder von neuem beschäftigen konnten und die nachzuweisen eine vornehmste Pflicht der Geschichtsforschung wäre. Darüber hinaus hat das Männer-

chorlied die Entstehung andrer Kunstgattungen bewirkt, und erscheint in dieser Eigenschaft in einem neuen, bedeutsamen Lichte. Daß mit der Zeit auch der Frauenchor selbständige Pflege erfuhr, ergab sich schon aus dem Gegensatze, doch konnten hier die Resultate aus manchen Gründen keine erheblichen werden. Aber das mehrstimmige Lied für gemischten Chor ist durch das Männerchorlied ins Leben gerufen. Es hat einen besonderen Reiz, diesem Hergange nachzuspüren, nicht zum wenigsten deshalb, weil man dabei wieder auf die Berliner Liedertafel als ersten Entwicklungsansatzpunkt zurückgeführt wird. Bei besonders festlichen Gelegenheiten, z. B. dem Geburtstage des Königs und der Königin, pflegte die Liedertafel Damen des singakademischen Kreises einzuladen, welche sich dann am Gesange betheiligten. So entstand eine neue Art von Gesellschaftsgesang für vier, fünf, sechs und mehr gemischte Stimmen. Aus den Büchern der Liedertafel kann man sich darüber unterrichten, ich ziehe es vor, auf Webers gedruckte Lieder für gemischten Chor hinzuweisen. Im Sommer 1812, zu derselben Zeit also, da er für die Liedertafel das „Turnierbankett" schrieb, componirte Weber vier mehrstimmige Lieder theils für Friederike Koch, theils für Frau Jordan-Friedel und deren Kreis, d. h. den Singakademie-Kreis, denn beide Damen gehörten ihr als Hauptstützen an, zudem waren Flemming, der Verlobte der Koch († 1813, Componist des Integer vitae), und der Gatte der Jordan-Friedel eifrige Liedertäfler. Die Lieder sind: „Lenz erwacht und Nachtigallen" (3. Juni 1812) für 2 Soprane, 2 Tenöre, 2 Bässe, „Zur Freude ward geboren" (17. Juni 1812) für 1 Sopran, 2 Tenöre und Baß, „Geiger und Pfeifer, hier habt ihr Geld darauf" (6. Aug. 1812) für dieselben Stimmen, „Heiße, stille Liebe schwebet" (8. Aug. 1812) für dieselben Stimmen. Schon ein Blick auf die Besetzung zeigt, auf welchen Weg sich die Phantasie des Componisten hatte leiten lassen. Den Stamm des mehrstimmigen Körpers bildet der Männerchor, ihm ist durch Hinzufügung

einer Sopranstimme, oder zweier, gleichsam noch ein Stockwerk aufgesetzt. Durch die natürliche Beschaffenheit der menschlichen Stimmen und ihr Verhältniß zu einander kann eine solche Besetzung nicht hervorgerufen sein, sie muß ihren äußeren Grund haben, der hier eben die Anknüpfung an den Männerchor der Liedertafel war. Chorlieder dieser Art entstanden dann fort und fort. Auch Marschners drei sechsstimmige Gesänge Op. 55, welche gegen Ende der zwanziger Jahre in der Zeit seiner „Tunnellieder" componirt sind, gehören dazu. Sie sind für 2 Soprane, 2 Tenöre, 2 Bässe gesetzt und „der Singakademie zu Berlin sowie deren würdigen Direktor Herrn Professor Zelter" gewidmet. Es versteht sich schon nach den Texten von selbst, daß nicht die eigentliche Singakademie gemeint ist, sondern die Liedertafel in solchen Fällen, wo Damen eingeladen wurden. Das erste Lied scheint sogar auf die „obligaten klingenden Gläser" eingerichtet zu sein, womit die Liedertafel manche ihrer Tafelgesänge zu accompagniren pflegte. Mendelssohns Lieder für gemischten Chor kommen, mit einer früheren Ausnahme, erst 1839 zum Vorschein, da also das Männerchorlied schon seit Jahrzehnten in schönster Blüthe stand, und Mendelssohn selbst hat sich diesem früher zugewendet, als jener Gattung. Ob auch bei ihm Berliner Anregungen mitwirkten, bleibe hier dahingestellt. Da mittlerweile überall in Deutschland sich Vereine für gemischten Chor gebildet hatten, mußte es in der Luft liegen, das Beispiel der Männerchöre mit anderem Material nachzuahmen. So gewiß nun das Lied für gemischten Chor die höhere Kunstgattung von beiden ist, so sicher ist anderseits, daß es in dem Wettstreit mit dem Männerchorliede den kürzeren gezogen hat. Es läßt sich daraus wieder einmal erkennen, wie viel in der Geschichte darauf ankommt, daß etwas zu rechter Zeit erscheint. Weil dies beim Männergesang der Fall war, ist er zu einer neuen Kunstgattung erwachsen, die nach jeder Seite hin, auch der technischen, eine vollständige Ausbildung aller ihrer Kräfte

zeigt. Wenn es bei ihm nicht an einzelnen Fällen fehlt, in denen nach einer falschen Richtung experimentirt ist, so kommt dergleichen in der Entwicklung jeder Kunstgattung vor. Im allgemeinen muß gesagt werden, daß sich in der Art für Männergesang zu schreiben eine feste Technik hergestellt hat, die für alle Zeit als Muster gelten kann. Anders im Lied für gemischten Chor. Es ist nach Mendelssohns Vorgang viel gepflegt worden. Aber wollen wir ehrlich urtheilen, so ist keiner über das hinausgekommen, was jener beim ersten Anlauf so glücklich erreicht hat. Die meisten sind weiter hinter ihm zurückgeblieben. Die reicheren Mittel des gemischten Chorlieds sind nicht entfernt so vollständig und sachgemäß ausgenutzt worden, und wenn man die Blüthe des mehrstimmigen A cappella-Gesanges im 16. Jahrhundert vergleicht, so darf man, ohne jemandem zu nahe treten zu wollen, doch wohl sagen, daß unsere Zeit im Belang der Technik sich zu jenem verhält, wie der Stümper zum Meister. Der Grund mag mit darin liegen, daß jene alten Muster erst in neuester Zeit anfangen, den Musikern bekannter zu werden, die meisten also aufs Experimentiren angewiesen waren, in dem sie ihr Stilgefühl nicht immer so sicher leitete, wie Mendelssohn. Aber der Hauptgrund war doch wohl ein anderer. Das Madrigal der Italiener, das Lied der Deutschen wäre im 16. Jahrhundert nicht zu jener außerordentlichen Ausbildung gelangt, wenn nicht — namentlich in Italien — die gesellschaftlichen Verhältnisse sie im höchsten Maße begünstigt hätten. Im Deutschland unseres Jahrhunderts fehlte diese Gunst der Verhältnisse. Die Stätten, wo allein das Lied für gemischten Chor eine wirklich fördernde Pflege bilden konnte, waren die großen Chorvereine. Sie aber hatten wichtigere Aufgaben und konnten das Lied nur als Mitläufer behandeln. Dagegen traf beim Männergesang alles zusammen, was zur Pflege des Liedes nur irgend gewünscht werden konnte. Nicht an letzter Stelle ist dahin zu rechnen, daß die Männerchorlyrik sich

auf einem unbegrenzten Gebiete bewegen konnte, während für den gemischten Chor die Wahl der poetischen Gegenstände, eben weil Frauen sich betheiligten, eine beschränkte sein mußte.

Doch genug von diesen Dingen, die über das Gebiet hinausführen, das zu bearbeiten unser Verfasser sich vorgesetzt hatte. Was ich angedeutet habe, sollte nur die Ansicht weiter begründen, daß nicht allein in sozialer und politischer, sondern auch in rein künstlerischer Hinsicht die Hauptbedeutung des Männergesangs ganz und gar auf dem Liede beruht. Jetzt, da er sich dem Abschluß einer großen Periode zu nähern scheint, ist es gut, auf diese Wurzel seiner Kraft mit Nachdruck hinzuweisen, damit die Kraft nicht in falscher Züchtung vergeudet wird.



Johann Georg Kastner.



Kastner, Johann Georg, wurde den 9ten März 1810 in Strasburg gebohren. Früh schon verrieth er eine vorzügliche Neigung zur Musik. Im sechsten Jahre erhielt er Unterricht im Clavier und im Gesange. Neben seinen Musikbeschäftigungen frequentirte er das Strasburger Gymnasium, wo er alle Vorstudien machte, die zur künftigen Laufbahn, der theologischen nehmlich, der man ihn bestimmte, [verlangt wurden]. Sein Fleiß und sein Augenmerk war jedoch im besonderen Maaße auf die Erlernung der Musik gerichtet. Auch waren seine Fortschritte im Klavier, nach kurzer Zeit, von erheblichem Erfolge, und als Knabe noch wagte er schon einige kleine Kompositionsversuche. Zudem lernte er die hauptsächlichsten Instrumente kennen und behalf sich hiebei selten fremden Rathes. Im Jahre 1826 kam ihm ein altes Manuscript zu Gesichte, das von Harmonie handelte; durch diese Schrift angeregt, sah sich K. nach größeren Werken um, und studierte zu diesem Behufe die vorzüglichsten deutschen Lehrbücher der Tonkunst. — 1827 wurde er in die Matrikel des theologischen Seminariums aufgenommen. In den Ferien desselben Jahres schrieb er eine Ouverture, Chöre, Märsche, Zwischenacte rc. zu einem Drama: „die Erstürmung Missolonghis“, mit Succeß auf der Strasburger Bühne vorgestellt; wie auch die Ouverture, Entr' actes, Marches rc. des Dramas: „der Schreckenstein“. —

Nach vorhergegangenem, glücklich bestandenem Staatsexamen übersandte ihm, 1829, die Pariser Academie das Diplôm eines Bacchelier-ès-lettres. Um dieselbe Zeit auch erhielt K. vom Kapellmeister Maurer Unterricht in der Instrumentation und practischen Composition, und 1830 machte ihn der Musikdirector Roener mit der Lehre des doppelten Contrapunctes und der Fuge bekannt. — Im folgenden Jahre kam Kastner in den Besitz der Werke Reicha's, die er studirte. Nebenbei componirte er mehrere Serenaden für Männerstimmen mit Begleitung von Blechinstrumenten. 1832 verfaßte er eine große Oper in fünf Acten „Gustav Wasa“ (im nehmlichen Jahre aufgeführt). Hiermit war aber auch über sein künftiges Leben entschieden, er trat freiwillig von der Theologie ab, um sich mit ungetheiltem Interesse der Tonkunst hinzugeben. 1833 verfasste er eine zweite fünfactige Oper: „die Königin der Sarmaten“, 1835 vorgestellt. Sodann „der Tod Oscar's“, Oper in 4 Acten, und „der Sarazene“, eine komische Oper in 2 Acten.

1835 begab sich Kastner nach Paris, wo er sich gleich anfangs mit Reicha verband, der, in freundschaftlichem Verkehr, belehrend auf den jungen Künstler einwirkte.

Hierauf veröffentlichte K. nach einander folgende Werke, die sämmtlich die Approbation der Academie royale des Beaux-arts de l'Institut de France erhielten“. . .

Der Leser, dem nicht unbekannt sein wird, daß Johann Georg Kastner unlängst einen Biographen gefunden hat, irrt, wenn er etwa meinen sollte, daß diese Notizen aus dem Werke Hermann Ludwigs ausgezogen seien, oder sonst in irgend einem Zusammenhang mit ihm ständen. Kastner wurde 1843 auf Meyerbeers Vorschlag zum auswärtigen Mitglied der königlichen Akademie der Künste zu Berlin erwählt. Es ist üblich, bei dieser Gelegenheit eine kurze Autobiographie einzureichen, welche im Archiv der Akademie niedergelegt wird. Mit jener Skizze hat Kastner dieser Sitte entsprochen. Es folgt dem letzten Satze noch die Aufzählung seiner theoretischen und praktischen

Werke; dann erwähnt er seiner 1840 erfolgten Promotion zum Ehrendoctor der Universität Tübingen und nennt die deutschen und französischen Zeitschriften, an denen er mitarbeitet. Dem Verfasser der Biographie ist diese Quelle unbekannt geblieben. Es lohnt sich, sie nachträglich ans Licht zu bringen, weil sie in einigen Einzelheiten seiner Darstellung widerspricht. Ich maße mir nicht an, zu entscheiden, auf welcher Seite das Recht ist. Sicherlich verdienen Kastners eigene Angaben volles Vertrauen. Aber auch der Biograph hat gewissenhaft gearbeitet, und es ist nicht unerhört, daß sich jemand über eigne Erlebnisse nach Jahren im Irrthum befindet. Warten wir also ab, ob der Verfasser sich veranlaßt sieht, in der Sache selbst das Wort zu nehmen.

Die Anregung zu dem biographischen Denkmal, welches Kastner 19 Jahre nach seinem Tode erhalten hat, ist von dessen Wittwe ausgegangen [1]). Ihrer Pietät ist die prachtvolle Ausstattung des Buches zu verdanken; sie ist es jedenfalls auch zunächst gewesen, die dem Biographen das Material geliefert hat. Durch das vereinigte Bemühen beider ist ein werthvolles Werk zu Stande gebracht worden. Mit ihm betritt Hermann Ludwig (von Jan), der als Schriftsteller in Straßburg lebt, meines Wissens zum ersten Male das Gebiet der Musikwissenschaft. Er hat mehr zu geben getrachtet, als eine einfache Lebensdarstellung. Er hat gesucht, die Biographie zum Geschichtsbilde zu erweitern. Hierzu war er, sowohl wegen der reichen Begabung und Wirksamkeit, als auch wegen der Eigenart Kastners wohl berechtigt. Diese Eigenart aber beruht auf einer Verquickung germanischen Wesens mit französischer Kultur, wie sie eben nur an dem Elsässer, oder richtiger: Straßburger unseres Jahrhunderts zu

[1]) Hermann Ludwig, Johann Georg Kastner. Ein elsässischer Tondichter, Theoretiker und Musikforscher. Sein Werden und Wirken. Zwei Theile in drei Bänden. Mit einer Portraitradirung Kastners, Lichtdruck-Abbildungen, Facsimiles und Musikbeilage. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1886.

Tage treten konnte. Wenn also der Biograph in weit ausgreifender Einleitung die politische und geistige Entwickelung des Elsasses von alter Zeit her dargelegt, so hat er sich dadurch nicht nur den Dank aller derjenigen Deutschen verdient, welchen nicht gestattet ist, durch eigne Studien und Erfahrungen sich von diesen Dingen ein Bild zu machen, denen aber Belehrung hierüber schon aus vaterländischen Gründen hocherwünscht sein muß. Er hat durch seine Schilderung zugleich die unentbehrliche Grundlage zum Verständniß und zur richtigen Würdigung der Persönlichkeit Kastners gegeben. Ein echter Sohn des alemannischen Elsaß, aber durch Schicksal und eigne Neigung bestimmt, in der gallischen Hauptstadt zu leben und zu wirken, gehörte er zu den Talenten, „welche in frischem und lebendigem geistigen Stoffwechsel ihrer Nationalité morale und Nationalité politique im Boden des Adoptivvaterlandes Früchte trugen, in denen die durchaus vorwiegende urheimathliche Natur jener zur Ehre, dieser zu Nutz und Frommen gereichte". Solche Talente sind „selten genug, um in ihrer Eigenart erhöhtes Interesse für ihren Entwicklungs- und Schaffensgang zu erwecken" (I, 54). Darum ist es auch sehr wohlgethan, wenn der Verfasser bei der Erzählung von Kastners Jugend eingehend verweilt und die ihn umgebenden Zustände zu breiter Anschaulichkeit gelangen läßt.

Schade nur, daß das Bestreben, den Hintergrund allenthalben recht reich auszufüllen, manchmal zu einer Verwischung der Grenzen geführt hat, die zwischen Biographie und allgemeiner Geschichte bestehen. Wie viel von dieser einem Lebensbilde zugesetzt werden darf, dafür gibt es einen sicheren Maßstab. Zustände oder Bewegungen der Allgemeinheit dürfen sich nur dann vor dem Leser entfalten, wenn das Individuum, dessen Leben beschrieben wird, eine Spitze derselben bildet, in ihnen eine Führerrolle spielt. Die Spitze kann hoch oder niedrig, die Führerrolle groß oder klein gewesen sein. Je nach diesen Erwägungen wird der Schriftsteller das Geschichtsbild ausführlicher gestalten oder mehr nur andeuten. Ist eine bestimmende Be-

theiligung des Individuums gar nicht nachweisbar, so muß der tiefe Hintergrund überhaupt verschwinden. Denn er würde die Theilnahme des Lesers von der Hauptsache abziehen, und eine einheitliche Form des Lebensbildes wäre unmöglich gemacht. Von diesem Standpunkte aus beurtheilt, ist die Schilderung der Juli-Revolution (I, 225—243) viel zu breit gehalten: man verliert Kastner zeitweilig ganz aus den Augen. Was gesagt werden mußte, um klar zu machen, wie sich Kastners Entwickelung in diese Ereignisse verschlang, ließ sich auf wenigen Seiten thun. Das Gleiche gilt von dem „Blick auf Paris im Jahre 1835" (II, 3—69). Gewann Kastner für die Pariser Gesellschaft unter dem Bürgerkönigthum auch nur annähernd eine ähnliche Bedeutung, wie Alfred de Musset, George Sand, Heinrich Heine, wie Auber, Meyerbeer, Liszt, Chopin? Ich glaube: nein, so hoch auch seine hiervon ganz unabhängigen Verdienste anzuschlagen sind. Oder wäre es doch der Fall gewesen, so träte es in des Biographen Darstellung nicht hervor, und dann läge der Fehler in ihr. Außerdem aber: von dem Leserkreis, welchen sich der Verfasser vorgestellt haben wird, ist wohl anzunehmen, daß er mit jenen Zuständen mehr oder weniger vertraut ist. Auch mit Rücksicht hierauf hätte er sich kürzer fassen können.

Selbst in der strengsten wissenschaftlichen Arbeit soll man niemals die Rücksicht auf die Formgebung gänzlich hintan setzen. Für die Biographie gilt das noch viel mehr. Denn die Biographie ist keine ausschließlich wissenschaftliche Form, die Kunst hat an ihr einen sehr erheblichen Antheil. Ich meine natürlich nicht, daß die Strenge der Forschung sich auch hier nur das Allergeringste erlassen dürfte. Aber nothwendig ist auch, daß endlich ein Ganzes entsteht, das als solches einen proportionirten, wohlgefälligen Eindruck macht. Auch die Schreibart muß auf einen solchen Eindruck zielen. Ich berühre hier eine schwache Seite unseres Buches. Dem Stil fehlt die Schlichtheit und Natürlichkeit, welche bei einem vorwiegend erzählenden Werke den Grundton abgeben sollte. Die Satzbildung ist schwerfällig,

manchmal labyrinthisch verworren. Man sehe II, 3, von Zeile 14, II, 381, oben; oder I, 179, von Zeile 6; II, 126, von Zeile 5. Man versuche einmal, diese Sätze vorzulesen, und beobachte, wie viele der Zuhörer sie verstehen. Ich schreibe sie nicht ab, weil durch das Citiren von Einzelheiten diese leicht unverhältnißmäßig hervortreten. Aber wer nachliest, wird mir beistimmen, und ich glaube der Verfasser selbst dürfte mir nicht Unrecht geben. Ein gesuchtes, schwülstiges Wesen verstärkt die unerfreuliche Wirkung. Es fehlt dem Schriftsteller gar nicht an Anschauungen und Bildern; aber was er häufig vermissen läßt, ist Maß und Geschmack. Die beiden letzten der angeführten Stellen bieten Belege: hier will er durch bildliche Anwendung musikalisch-technischer Ausdrücke eine gewisse Stimmung hervorbringen, die den Inhalt der Sätze heben soll. Ich kann aber nur finden, daß er sich in den Mitteln ganz vergriffen hat. Wie weit steht er mit diesem Theile seiner Leistung hinter der Stilkunst der Franzosen zurück! Und es lag doch so nahe, sich ihrer gerade bei dieser Arbeit zu erinnern.

Eine andere Ausstellung, die ich den Bemerkungen über den Stil des Buches anschließe, betrifft die Art, wie der Verfasser die Quellen französischer Sprache benutzt hat. Daß er sie sehr häufig unverarbeitet in seine Darstellung einfließen läßt, soll ihm nicht vorgeworfen werden, obschon ich glaube, er hätte sich auch hierin mehr beschränken können. Unzuläßig aber müssen die vielen und langen, oft Seiten langen, Anführungen in der Originalsprache erscheinen. An anderen Stellen freilich gibt er Verdeutschungen, aber ein Grundsatz des Verfahrens ist nicht erkennbar, und dadurch wird die Sache noch bedenklicher. Die sprachliche Einheit in einem Buche festzuhalten, müßte für jeden Schriftsteller ein Gesetz sein, dem er nur in den dringendsten Fällen und dann nie ohne gute Begründung zuwider handelte. Der Verfasser wird nicht einwenden, daß er bei jedem seiner Leser die Kenntniß der französischen Sprache habe voraussetzen dürfen. Er weiß so gut wie wir, daß der Uebergang von einer Sprache

zur andern jedesmal auch einen Umsprung der Stimmung mit sich führt. Selbst der geduldigste Leser wird bei solch zweckloser Turnerei endlich müde, zerstreut, verdrossen. Fremdsprachliches soll man, wenn die Anführung des Originals wissenschaftlich nothwendig ist, als Anmerkung oder Anhang geben. Es ist besonders der dritte Band, in dem der gerügte Uebelstand störend entgegentritt. Und überhaupt will es mir scheinen, als ob die gründliche Durcharbeitung des Stoffes, welche dem Leser von Anfang her ein wohlthuendes Gefühl der Sicherheit gibt, sich verringere, je mehr es dem Ende zugeht.

Von dem neunten Abschnitte des dritten Bandes, der im Rückblick ein Gesammtbild des ganzen Menschen Kastner vor uns aufsteigen läßt, gilt dies Urtheil aber nicht. Hermann Ludwig besitzt eine Eigenschaft, welche schwer genug wiegt, die berührten Mängel auszugleichen, er besitzt Gestaltungskraft. Diese zeigt sich nicht nur in dem erwähnten Rückblick, sondern auch in der Einleitung des ersten Bandes, in Kastners Jugendgeschichte, in der Erzählung des Lebens Boursaults und seiner Tochter, kurz überall da, wo es gilt, aus gegenständlichem Stoff zu gestalten. Da entstehen unter seiner Feder anschauliche, lebensvolle Bilder, welche sich der Phantasie des Lesers einprägen, und — ich wiederhole es — das hier sich offenbarende Talent ist stark genug, um die von seiner Schreibart ausgehenden weniger günstigen Eindrücke einigermaßen zurückzudrängen. Seinen Beruf zu biographischer Darstellung hat er erwiesen; möchte es ihm in späteren Arbeiten gelingen, auch seinen Stil zu der Anmuth und Klarheit durchzubilden, welche man von seinem Talente erwarten darf.

Nun wird es vielleicht zu hören befremden, muß aber doch gesagt sein, daß man trotz alledem eine erschöpfende Vorstellung von dem, was Kastner war und wirkte, nicht gewinnt. Wir machen die Bekanntschaft eines Charakters von seltener Tüchtigkeit und widmen ihm gern unsere volle Hochachtung und Sympathie. Für denjenigen, welcher den Mann aus seinen Werken

schon kennt, ist das Buch anregend und belehrend. Wer aber von seiner Bedeutung noch nichts oder wenig gewußt hat — und ich fürchte, die Mehrzahl der Leser ist in dieser Lage —, der wird auch nach Lesung des Buches in der Hauptsache nicht viel besser daran sein. Der Verfasser, so löblich bestrebt, uns Kastner überall in lebendiger Verbindung mit seiner Mitwelt zu zeigen, hat auf eine kritische Prüfung seiner Werke fast ganz verzichtet. Wir erfahren nichts über Stil und Gehalt seiner Jugendcompositionen, nichts über die Vorbilder, welche sich in ihnen erkennen lassen. An einer Stelle werden Weber und Beethoven als diejenigen Meister genannt, zu denen er sich am meisten hingezogen fühlte, doch sei sein eigenes Schaffen frei geblieben von eigentlichen Anklängen (III, 273). Sind hiermit nur die Werke Kastners aus der Zeit seiner Reife gemeint, oder auch seine Jugendwerke? Und wenn auch in diesen keine Anlehnung sichtbar wird, worauf stützt sich die Behauptung innerer Verwandtschaft? Welche Stellung nimmt er in Paris als Operncomponist zu seinen Zeitgenossen ein? Wie verhalten sich seine Männerchöre zu den gleichzeitigen deutschen? Welcher Art ist der Stil seiner Symphonie-Cantaten? Bei den musikwissenschaftlichen Werken Kastners fragt man nach der Art der Forschung, nach der Bedeutung und Sicherheit der Resultate, nach der Stellung, welche Kastner unter den Musikgelehrten unseres Jahrhunderts einnimmt. Aber auf alle diese Fragen erhält man keine, oder nur eine unzureichende Antwort, und doch lag hier eine bedeutende und lohnende Aufgabe vor. Der Verfasser beschränkt sich meist darauf, die Urtheile der Zeitgenossen über Kastners Werke anzuführen. Wenn er einmal zur eigenen Analyse eines „Livre-Partition“ ansetzt, so entlehnt er die Mittel zu ihr aus den Schriften Richard Wagners und bringt dadurch unwissentlich die ganze Kunst und Wissenschaft Kastners in ein falsches Licht. Wagners Abhandlungen sind reich an ursprünglichen und bedeutenden Gedanken, aber streng genommen lassen sich diese nur auf seine eigenen Kunstwerke be-

ziehen. Auf andere Compositionen passen sie nicht, auf diejenigen Kastners wohl am allerwenigsten. Schlimmer freilich ist es noch, wenn von Schopenhauer die Werkzeuge geborgt werden, um in das Innerste der Musik einzudringen.

Die Frage, ob Kastners Musik vorzugsweise deutsches oder französisches Gepräge zeige, scheint der Verfasser in ersterem Sinne zu beantworten. Er sagt, daß die Musik im Elsaß immer einen vorherrschend deutschen Charakter getragen habe (I, 52 f.), und weiß dies auch bis zu einem gewissen Grade glaubwürdig zu machen. Daraus könnte denn mit einigem Rechte geschlossen werden, daß auch Kastner der Musiker in deutschem Wesen wurzle, wozu seine Vorliebe für Beethoven und Weber stimmen würde. Die Wirklichkeit aber widerspricht dem. Zwar seine ungedruckten Jugendwerke sind mir unbekannt; sie sind auch nach dem im dritten Bande befindlichen Verzeichniß zum größten Theil nicht mehr erhalten; vielleicht würden vor allem die Sinfonien und Ouverturen interessante Einblicke in seine Entwickelung gewähren. Aber wenn das Kind des Mannes Vater ist, so läßt sich doch von den reifen Werken ein leidlich sicherer Rückschluß wagen. Diese nun verrathen kaum irgend welche deutsche Einwirkung. Einiges, worin man Webers Geist ahnen möchte, wie der Chœur des Songes in der Symphonie humoristique: Les Cris de Paris, läßt sich eher noch auf Boieldieu zurückführen. Von Beethoven vollends nirgends eine Spur; wer die Ouverture zur Symphonie-Cantate La Saint-Julien des Ménétriers geschrieben hat, der stand sicherlich dem deutschen Sinfoniker gänzlich fern. Ich suche nicht nach Anklängen, sondern nach jener tieferen Verwandtschaft, wie sie z. B. fast alle späteren deutschen Musiker mit Weber zeigen. Daß sie bei Kastner fehlt, ist um so bemerkenswerther, als die von ihm für Gesang und Orchester componirten größeren Werke sich meistentheils in jenem romantischen Kreise bewegen, der von Weber beherrscht wurde. Aber man vergleiche nur einmal den Gesang der Sirenen in Le rêve d'Oswald mit dem Meermädchengesang im „Oberon“;

es ist sofort einleuchtend, daß sich hier französische und deutsche Musik gegenüber stehen. Auch die mehrstimmigen Männergesänge, welche Kastner unter dem Titel Les chants de la vie herausgegeben hat, und bei denen er sich deutsche Männerchöre direkt als Muster vorstellte, sind etwas gänzlich anderes, als diese. Wie konnte aus dem Elsaß, wenn es deutsch empfand, sang und spielte, ein solcher Musiker hervorgehen, zumal da der Mann in allen anderen Dingen die germanische Stammesart thatsächlich nirgends verleugnet?

Hier muß man sich erinnern, was denn zu der Zeit, da Kastner heranwuchs, von wirklich deutscher Musik in weiteren Kreisen herrschte. Mit der Instrumentalmusik der Wiener Meister und den Oratorien Haydns und Händels wird man es genannt haben. Nun war die Pflege der Musik in den verschiedenen Gauen und Städten deutschen Wesens eine sehr ungleiche, in Straßburg befand sie sich damals in offenbarem Verfall. Weder die Institute für Chormusik noch die für Orchesteraufführungen wollten gedeihen. In dieser Beziehung konnte Kastner nachhaltige Eindrücke kaum empfangen. Deutscher Männergesang hat erst nach seiner Zeit in Straßburg tiefere Wurzeln geschlagen. In der Oper aber gelangte die deutsche Art so gut wie gar nicht zur Geltung. Mozart war eine vereinzelte Erscheinung geblieben und stand für das große Publikum zu hoch. Beethoven und Spohr konnten in des Wortes voller Bedeutung überhaupt nicht als Operncomponisten gelten und verschwanden in dem Strome glänzender Talente, der nach wie vor von Italien, in zweiter Reihe auch von Frankreich ausging. Weber wäre der Mann gewesen, die Ausländerei in ihre Schranken zu weisen, hätte ihn nicht ein früher Tod vom Kampfplatz abgerufen, und Marschners Kraft war nicht nachhaltig genug, um Webers Werk siegreich zu vollenden. Cherubini, Spontini, Rossini und Bellini, Mehul, Isouard, Boieldieu und Auber — sie sind es gewesen, die der damaligen Oper auch in Deutschland die Wege wiesen. Unvergleichlich viel größer als jetzt war aber damals noch der Ein-

fluß, den die Oper auf das gesammte Musikleben ausübte. Dasjenige, was man die mittlere Tonsprache jener Zeit nennen kann — eine jede Periode besitzt ein solches auf musikalischem Gemeingut beruhendes Idiom —, war vorzugsweise durch die Opernmusik gebildet worden. Da es an bedeutenden Künstlern in Straßburg gänzlich fehlte, Kastner auf Musiker geringen Ranges oder auf sich selbst angewiesen war, auch mit 25 Jahren zum ersten Male aus diesen Verhältnissen herausgelangte, so mußte die Luft musikalischer Mittelmäßigkeit, die er in den Lebensjahren der größten Bildsamkeit und Empfänglichkeit unausgesetzt einathmete, die Entwickelung seines Geschmackes und seiner Produktionskraft natürlich stark beeinflussen. Sie würde dies nach der Richtung des Opernhaften auch dann gethan haben, wenn nicht die Aufführungen der Straßburger Operngesellschaften verhältnißmäßig noch das Beste gewesen wären, woran er seinen aufstrebenden Geist nähren konnte. Daß er mit besonderer Begierde sich auf die Operncomposition warf, ist demnach begreiflich; offenbar aber fühlte er sich auch für dramatische Musik von Natur aus am meisten veranlagt. Ich denke nicht zu irren, wenn ich vermuthe, daß er in seinen dramatischen Jugendwerken die italienisch-französische Durchschnittssprache seiner Zeit geredet hat. In Paris tritt dann allgemach eine gewähltere Art und der französische Accent stärker hervor; auch dem blendenden Eindruck der Opern Meyerbeers hat er sich wohl nicht entzogen.

In gleichem Jahre mit Kastner ist Robert Schumann geboren. Die Jugendentwickelung beider bietet Aehnlichkeiten. Hier wie dort Eltern, die der Tonkunst fern stehen, hier wie dort die Bestimmung für einen wissenschaftlichen Beruf, und der ungern gemachte Versuch, sich auf ihn vorzubereiten. Die Ungunst der Umgebung, unter der Kastner zu leiden hatte, mußte Schumann in ähnlich starkem Maße in seiner sächsischen Provinzialstadt erfahren. Freilich bot ihm das Elternhaus selbst viel reichere Quellen der Bildung, früher als Kastner gelangte er in

die Welt hinaus und an eine Stätte althergebrachter Kunstpflege, Nahrungssorgen blieben ihm erspart, er konnte sich ungehindert ausleben. Aber bei der Vergleichung der Werke beider zeigt sich ein Qualitätsunterschied, zu dessen Erklärung diese Dinge nicht ausreichen. Bei Schumann bricht eine Welt neuer und urdeutscher Kunstideen mit elementarer Gewalt hervor; hier offenbart sich ein großes schöpferisches Talent. Kastner kann man als ein solches nicht bezeichnen; ihm fehlt zwar nicht die Produktionslust, wohl aber die scharf ausgeprägte Eigenart. Es ist ein Fehler der Biographie, daß diese Thatsache nirgends bestimmt ausgesprochen wird. Der Leser, welcher nichts von Kastner kennt, schwebt in unbehaglicher Unsicherheit darüber, welch eine künstlerische Potenz er sich gegenüber hat. Diese war nicht ersten Ranges. Wäre sie es gewesen, so würde sie sich durch die beschränkenden Verhältnisse hindurch ihre Bahn gebrochen haben. Dann hätte auch wahrscheinlich nicht der Oper das Hauptstreben Kastners gegolten, sondern der deutschen Instrumentalmusik in Beethovens Sinne.

Aber damit soll nicht im entferntesten die Bedeutung des Mannes verkleinert werden, die auf seinen Compositionen nur zu einem geringeren Theile beruht. Ja, wäre er selbst nichts weiter gewesen, als Componist, so würde er immer einen ehrenvollen Platz unter seinen Zeitgenossen behaupten. Einen Höhepunkt seiner Leistungen scheint die biblische Oper Le dernier roi de Juda zu bedeuten, welche 1844 componirt und einmal bruchstückweise im Concertsaal aufgeführt worden, aber weder als Ganzes auf der Bühne erschienen noch auch durch den Druck veröffentlicht worden ist. Ein Sextett daraus theilt der Biograph als Beilage zum zweiten Bande mit; ich weiß nicht, ob dies eine glückliche Wahl war. Wer Kastner als dramatischen Componisten kennen lernen will, dem bieten die Werke dazu Gelegenheit, welche er seinen großen wissenschaftlichen Publicationen beigegeben hat: La danse macabre 1852 (in Les danses des morts), Stephen ou la harpe d'Éole 1855 (in La harpe

d'Éole et la musique cosmique), Les cris de Paris 1857 (in Les voix de Paris), Le rêve d'Oswald ou les Sirènes 1858 (in Les Sirènes), La Saint-Julien des Ménétriers 1866 (in der Parémiologie musicale de la langue française). Weil Kastner für die dritte und vierte dieser Compositionen die Bezeichnung Symphonie vocale et instrumentale, für die fünfte den Titel Symphonie-Cantate gewählt hat, scheint hier und da das Vorurtheil zu bestehen, man habe es bei ihnen mit jener Mischgattung zu thun, von der Berlioz in Romeo et Juliette ein befremdendes Beispiel geliefert hat. Die Bezeichnungen sollen aber nur auf den reichen Antheil hindeuten, welchen das Orchester an der Darstellung des Ganzen nimmt. Die Werke sind frei von allen Berliozschen Formlosigkeiten und Gewaltsamkeiten; freilich fehlen auch die genialen Blitze, welche dort über dem chaotischen Wesen aufleuchten. Kastner verläßt nirgends die bewährten Formen, überall leitet ihn ein gesunder Sinn für das Natürliche und Angemessene. Hätte jemals in Frankreich das Oratorium Pflege gefunden, so würden diese Werke zum Theil wohl in eine ähnliche Form gebracht worden sein, wie sie Mendelssohn und Schumann gewissen romantischen Stoffen gegeben haben: die „erste Walpurgisnacht", „Paradies und Peri", die Balladen vom Pagen und der Königstochter sind ihrem Wesen nach dem Oratorium verwandt. Da diese Kunstgattung den Franzosen fremd geblieben ist, hat Kastner sich überall der dramatischen Form bedient. Es sind ausgeprägte Opernscenen, die sich vor dem Hörer abspielen; die „Sirenen" kann man sogar eine vollständige Oper nennen. Der Chor spielt in allen, mit Ausnahme der Danse macabre, welche nur für Solostimmen und Orchester gesetzt ist, eine hervortretendere Rolle, als man es in der italienischen und französischen Oper sonst gewohnt ist. Dadurch bekommen sie ein gewichtigeres Wesen; aber der Stil bleibt auch hier ein durchaus opernhafter.

Liebenswürdige Musik — mit diesem Ausdruck wird man den Inhalt der Werke wohl am treffendsten bezeichnen. An der

Cantate La Saint-Julien des Ménétriers für Männerstimmen und Orchester interessirt vorzugsweise die Ouverture, auf die oben schon hingedeutet wurde. Ein fließendes, glänzendes Musikstück über Melodien der nachfolgenden Gesangscenen. Aber die Verwendung derselben ist nicht die, welche man von Weber her kennt, noch weniger die Cherubinische (Anacreon). Mögen diese Meister sich immerhin vorhandenen Materiales bedienen, so wissen sie es doch organisch zu verweben und dergestalt in den Dienst einer Grundidee zu stellen, daß Folgerichtigkeit und Einheit herrschen. Solche höhere Gesichtspunkte künstlerischer Gestaltung kommen bei Kastners Ouverture gar nicht in Frage; ungezwungen reiht sich Melodie an Melodie, wie man es etwa bei Rossini findet; vielleicht hat dessen Tell-Ouverture geradezu als Muster vorgeschwebt, zum wenigsten für das Allegro. Fehlt ihm im Ganzen eine tiefere Ursprünglichkeit, so begegnen doch im einzelnen viele charakteristische Züge. Gegen die liebliche und gewählte Naivetät der Romanze der Eva in den „Sirenen" („Le chant de la jeune fille"), die so wirkungsreich gegen den Lockruf der Sirenen kontrastirt, wird nicht leicht jemand unempfindlich sein. Der Mittelsatz des Quartetts, als man Oswald im Walde sucht und sich der verrufenen Stelle nähert („Au plus épais de ces bruyères"), trifft einen gewissen unheimlichen Ton sehr gut. In der Danse macabre ist der eigentliche Rondosatz mit seiner eintönigen Melodie, seiner schwer lastenden Begleitung und dunkeln Farbe von bedeutender Eindrucksfähigkeit, auch die Reden der Alten, des Soldaten, des Kindes zeigen ein bemerkenswerthes Talent zur Charakterisirung. Das Hübscheste, was Kastner gemacht hat, als Ganzes wie im Einzelnen, ist nach meinem Geschmacke die Symphonie humoristique: Les cris de Paris. Hier herrscht so viel fröhliche Laune, Geist, sicheres Können, Mannigfaltigkeit, die Idee des Ganzen ist, wenigstens in dieser Gestalt, so originell, die Dichtung so geschickt und anmuthig, daß ich stets mit Vergnügen an den Tag zurück denke, an dem ich dies Werk zum ersten Male ge-

lesen habe. Die Orchesterfuge, zu welcher die Voix confuses der Straßenhändler ihre Waaren ausschreien, ist des besten Meisters würdig, und die lustigste Musik, die man sich denken kann. Fast durch die ganze „Symphonie“ hält sich die Erfindung auf gleicher Höhe; nur die Militär- und Tanzmusik könnte weniger banal sein. Besonders fein entwickelt sind die Organe des Componisten für das instrumentale Klangwesen; es ist dies der einzige Punkt, in welchem er sich mit Berlioz berührt. In jedem Werke stößt man auf neue schöne Effekte; erführe man es auch nicht ausdrücklich durch die Biographie, daß Kastner ziemlich alle Instrumente selbst gespielt habe, seine Werke allein würden offenbaren, daß er die eindringendste Spezialkenntniß ihres Wesens besaß. Wie erfinderisch ist in „Stephen ou la harpe d'Éole“ das bebende Getön der Aeolsharfe nachgeahmt; wie zauberhaft lispeln die beiden Harfen im Schlußchor der „Cris de Paris“! Fremdartig reizend wirkt das Pianissimo-Tremolo des Pianoforte in der Einleitung zum Chor der Sirenen (Nr. 6); so viel ich mich entsinne, ist Kastner nach N. W. Gade der erste, welcher dies Instrument als ein Organ des modernen Orchesters hat auftreten lassen. Auch die Saxhörner und das Saxophon finden bei ihm ausgiebige, und namentlich das letztere schöne und eigenthümliche Verwendung, wie er denn auch zu den ersten und gewichtigsten Autoritäten gehörte, die die Erfindungen von Adolph Sax zu würdigen verstanden und dies durch kräftiges Eingreifen zu seinen Gunsten bethätigten. Die originelle Anwendung der Pansflöte im Sirenenchor verdankt man Kastners persönlichem Verkehr mit Sax, der über eine Verbesserung dieses uralten Instrumentes nachsann. Ich weiß nicht, ob er seine Ideen verwirklicht hat (Kastner spricht von ihnen in „Les Sirènes“ S. 95); auf einer gewöhnlichen Pansflöte läßt sich das nicht ausführen, was ihr in dem genannten Chore zugemuthet wird.

Opernhaft ist Kastner manchmal auch in seinen Männerchören. In Deutschland, dem Lande des Männergesanges, haben sie sich nicht verbreitet; die Chants de la vie hat Otto Elben in

seinem Werk über den volksthümlichen deutschen Männergesang sogar mit unverhohlener Mißbilligung zurückgewiesen. Daß sie nicht von deutscher Art sind, habe ich schon gesagt. Aber es ist Unrecht, nun zu thun, als wären sie überhaupt nichts. Ausdrücklich bestimmt der Componist sie auserlesenen, geübten Sängern; es sind mehrstimmige Gesänge für eine gewählte Gesellschaft, auf das Volksthümliche wird von vornherein verzichtet. So angesehen bieten sie doch des Erfreulichen nicht wenig. Sehr gut gelingt dem Componisten auch im Männergesang das Anmuthig-Heitere, wie die Tyrolienne Primavera (Nr. 11 der Chants de la vie) beweist. Der Chant de Victoire (ebenda Nr. 16), welcher nach einer Andantino-Einleitung zu vier Stimmen als großer doppelchöriger Marsch einherschreitet, zeigt wie Kastner auch im kräftigen Genre seinen Mann stellt. Der Gesang Sur la mort d'un guerrier (ebenda Nr. 18) ist recht schön im Charakter des Trauermarsches gehalten und klingt stimmungsvoll aus. Verführt durch die Lust an Klangeffekten, wennschon äußerlich angeregt durch eine in Deutschland aufgekommene Sitte, läßt Kastner nicht nur sehr viel à bouche fermée singen, sondern auch en imitant les instruments de cuivre; ja vollständige Clavier- oder Orchesterbegleitungen müssen seine Sänger nachmachen, und die letzten Stücke der genannten Sammlung sind sogar durchaus Chants sans paroles. Daß häufig nur vokalisirt werden soll (Kastner beruft sich etwas gesucht auf die Jubili des mittelalterlichen Kirchengesanges), mag noch eher angehen. Die Rücksicht allein auf den Klang bestimmt ihn auch, oftmals mehr als vier Stimmen anzuwenden, ohne sie doch streng selbständig zu führen. So soll der Gesang der Studenten in den „Sirenen" doppelchörig sein; allein der zweite Chor geht meistens mit dem ersten zusammen, oder ahmt eine Instrumentalbegleitung nach. Kleine Lässigkeiten und Freiheiten des Satzes, die unserem wieder strenger gewordenen Geschmacke nicht behagen, lagen damals im Zuge der Zeit und gaben keinen Anstoß. Es darf freilich nicht verschwiegen werden, daß über

diese Kleinigkeiten hinaus sich bei Kastner, und nicht nur in den Männergesängen, sondern auch in seinen großen Werken manchmal unlogische Harmonienfolgen, Stockungen in der harmonischen Entfaltung und Mangel an freier und sicherer Bewegung bemerklich machen. Nicht immer verfügte er in diesem Betracht über die vollste Meisterschaft. Aber er besaß eine leichte Hand als Componist; diese führte ihn gewöhnlich über Schwierigkeiten hinweg, in welche ein tiefer eingreifender Arbeiter sich sicher verwickelt haben würde.

Die ersten Erfolge in der Pariser Musikwelt verdankte Kastner seiner Lehrthätigkeit. Der Biograph hebt hervor, daß sie sein Emporkommen als Componist gehindert hätten, man habe in ihm immerfort nur den Theoretiker gesehen. Das ist sehr glaublich. Der erste starke Eindruck pflegt in der Oeffentlichkeit auf lange zu entscheiden. Man mag nachher leisten, was man will, das frühere dreifach übertreffen, ganz andere Wege einschlagen — dem lieben Publikum bleibt man, was man ihm anfangs zu sein schien. Aber richtig ist nun doch auch, daß Kastners Lehrbegabung eine große und seine Lust zu lehren von frühester Jugend auf eine außerordentliche war. Ueber Kastners zahlreiche Lehrbücher, über das Eigenthümliche seiner Methode und die Verdienste, welche er sich durch sie für das Musikleben Frankreichs erwarb, hat Hermann Ludwig Genügendes, wenn auch nicht Erschöpfendes gesagt. Er vollzieht einen Akt historischer Gerechtigkeit, wenn er Kastners Traité général d'instrumentation (Paris, 1836) und Cours d'instrumentation (Paris, 1837) dem bekannten Werke Berlioz' gegenüber kräftig hervorhebt. Dieses ist genialischer, blendender; aber ohne Kastners Vorarbeit würde es kaum vorhanden sein, und es erreicht sie nicht entfernt in Bezug auf sachgemäße, lehrhafte Methode. Kastners Instrumentationslehre ist bis auf den heutigen Tag eine höchst brauchbare Arbeit geblieben. An Werth übertroffen wird sie aber noch durch sein Manuel général de musique militaire (Paris, 1848). Es kann freilich nur in seinem letzten Theile

ein wirkliches Lehrbuch genannt werden, und so bedeutend dieser ist, tritt er doch zurück gegen den ersten Theil, einen Abriß einer allgemeinen Geschichte der Militärmusik, der das Beste ist, was wir bis jetzt auf diesem noch so wenig durchforschten Gebiete besitzen. Hier kommen wir auf Kastner den Musikgelehrten.

Außer der im Manuel général enthaltenen Abhandlung und einer den Chants de la vie vorausgeschickten Untersuchung über die Geschichte des Männergesanges, dazu etwa noch dem verdienstlichen Versuch einer Geschichte der französischen Kriegsgesänge, der den 23 Chants de l'armée française vorhergeht, sind es vor allem jene großen Werke: Les danses des morts, La harpe d'Éole et la musique cosmique, Les voix de Paris, Les Sirènes und die Parémiologie musicale de la langue française, worauf Kastner den Anspruch gründen kann, unter den Musikforschern einen hervorragenden Platz einzunehmen. Ein Kritiker der Revue contemporaine behauptete, er sei der einzige französische Schriftsteller, der sich auf die von Deutschland eröffneten Pfade gewagt habe. Das ist nun, wie jeder Historiker weiß, nicht der Fall. Aber in der Art seiner Wissenschaft steht Kastner allerdings allein da. Die ersten und vornehmsten Quellen der Kunstforschung sind die Kunstwerke selbst. Wer Wesen und Entwickelung der Musik erkennen will, muß sich demnach zunächst an die Tonschöpfungen vergangener Zeiten wenden und diese zu verstehen suchen. Dieser Forderung entspricht Kastner nicht. Er untersucht die Darstellungen der Todtentänze in Wort und Bild, die Schall- und Tonerscheinungen des Naturlebens in Luft und Wasser, die im Schrei und im Lärm des großstädtischen Verkehrs enthaltenen musikalischen Elemente, die Zauberkraft der Musik im Spiegel der Sage, die Krystallisation musikalischer Vorstellungen im Sprichwort. Alles Gegenstände, aus deren Durchforschung sich zwar sicher ein Gewinn für die Erkenntniß des Wesens der Tonkunst ergibt, die aber vom Hauptwege abseits liegen. In dieser Beziehung trägt Kastners Musikforschung den Charakter der Liebhaberei. Daß seine Kenntniß von der

Musik vergangener Perioden, ihrer Stilart und Stellung im Völkerleben, vom Leben und Schaffen älterer Meister keine umfassende und eindringende war, geht aus seinen Schriften klar hervor: es fehlt in ihnen nicht an allerhand Unrichtigkeiten, die bei etwas gründlicherem historischen Studium leicht zu vermeiden waren. Auffällig ist, wie wenig er sich überhaupt für das zu interessiren scheint, was als Kunstwerk im Laufe der Zeiten entstanden ist. In den Voix de Paris S. 44 ff. behandelt er eine Chanson nouvelle de tous les cris de Paris aus dem 16. Jahrhundert, qui se chante sur la Volte de Provence. Worauf jeder andere Musikgelehrte zuerst losgehen würde, wäre, die Melodie dieser Volte de Provence ausfindig zu machen. Kastner macht dazu nicht die geringsten Anstalten, beschäftigt sich dagegen mit der literarischen, philologischen und socialen Seite der Quelle ausführlich. S. 59 ist von Lieblingsmelodien gewisser Pariser Straßensänger am Anfang unseres Jahrhunderts die Rede, von dem Rondeau Enfant chéri des dames, der Chanson Gusman ne connaît plus d'obstacle u. a.; die Melodien selbst lehrt der Verfasser uns nicht kennen. An dem Menuet von Exaudet geht er vorüber, ohne nur anzudeuten, welche Rolle dies Stückchen in der Unterhaltungsmusik Frankreichs im 18. Jahrhundert gespielt hat; daß der S. 67 angeführte Nachtwächterruf Je viens vous avertir der Melodie des alten Jagdliedes Pour aller à la chasse entnommen ist, scheint er nicht bemerkt zu haben. Melodien fremder, unkultivirter Völker faßt er nicht sowohl als historische Dokumente auf, sondern vielmehr unter dem modernkünstlerischen Gesichtspunkt größerer oder geringerer Wohlgefälligkeit (S. 81 f.). Auf die Instrumente, deren sich die tanzenden Gerippe mittelalterlicher Darstellungen bedienen, geht er ein, aber nirgends scheint ihm nur der Gedanke zu kommen, daß auch die Frage, was denn mit den Instrumenten musicirt sein könne, ihre Berechtigung habe. Ich sage nicht, daß es ihm hätte gelingen können, sie ausreichend zu beantworten; daß er sie gar

nicht aufwirft, ist das bezeichnende. Die antiken Abbildungen der Sirenen würde ein anderer auf ihre Entstehungszeit untersucht und alsdann die auf ihnen dargestellten, selbständig wirkenden oder begleitenden Instrumente mit den Nachrichten zu combiniren getrachtet haben, welche wir sonst von der Musikübung der alten Griechen und Römer besitzen. Auf diesem Wege wäre es möglich gewesen, wenigstens zu einer Ahnung davon zu gelangen, wie jedesmal der betreffende Bildner sich die Musik seiner Sirenen vorgestellt haben dürfte, und dadurch wären unsere Vorstellungen nach Seite der Kunst hin kräftiger belebt worden, als durch Anhäufung anderen archäologischen Stoffes. Kastner unterläßt es, die Quellen in diesem Sinne auszunutzen. Man wird es nun auch begreiflich finden, warum seine Arbeit über die Geschichte des Männergesanges so wenig genügend ausgefallen ist. Hier handelte es sich um eine Geschichte von Kunstformen, die an Kunstdenkmälern studirt werden mußten, und dahin zog ihn seine Neigung nicht.

Alle diese Bemerkungen haben nicht den Zweck, Kastners Forscherthätigkeit herabzusetzen, sondern sie zu charakterisiren. Man muß dem Biographen dankbar sein für den Nachweis, daß der Drang, „das geheime Band aufzudecken, welches Natur und Kunst in mehr als einem Punkte vereinigt“ (Les voix de Paris S. 81), von früh auf in Kastner lebte und sich mit unauslöschlichen Jugenderinnerungen verwebte (I, 143 ff.). Auch sein Interesse für die Militärmusik geht auf die Jugendjahre zurück, da er die Musikcapelle einer Abtheilung der Straßburger Bürgerwehr dirigirte und Märsche für sie componirte. Für die Parémiologie ist ebenfalls schon in Straßburg der Grund gelegt (III, 161), ganz besonders aber mußte ihm der Gegenstand der angehängten Symphonie-Cantate von dem elsässischen „Pfeiffertage“ her ein vertrauter sein. Das Werk über die Todtentänze verdankt einer Anregung aus dem Jahre 1824 seine Entstehung, als in der Neukirche zu Straßburg eine Reihe von Todtentanz-Fresken aus dem 15. Jahrhundert entdeckt wurde

(I, 128 f.). In diesen Thatsachen liegt die tiefere Begründung der „musikwissenschaftlichen Liebhabereien“ Kastners, wie ich sie vorher nannte. Diese Eindrücke der Jugend hegte der treue Mann im Innersten seines Wesens und setzte die beste Kraft daran, sie endlich in einer Weise zu gestalten, die der Eigenthümlichkeit seiner Anlage am vollkommensten entsprach. Nicht zunächst durch den Trieb nach Erforschung der Wahrheit ist er zur Musikwissenschaft geführt worden; poesievolle Anschauungen waren es, die ihn dahin lockten, und ihm zugleich sein fest begrenztes Gebiet anwiesen. Es wäre thöricht zu bemängeln, daß dieses nur einen kleinen Theil desjenigen einschließt, was zu erkennen dem Kunstgelehrten das wichtigste sein muß. Man hat einzig und allein zu fragen, wie Kastner die wissenschaftlichen Aufgaben gelöst hat, für welche seine Natur ihn bestimmte. Und hier braucht mit dem wärmsten Lobe nicht gespart zu werden. Er besaß den unermüdlichen Fleiß und die weite Umsicht, welche nöthig waren, für dergleichen Arbeiten das Material zusammen zu bringen. Seine Gewissenhaftigkeit im Sammeln trieb ihn bis in die entlegensten Winkel und manchmal weiter als nöthig war, so daß es alsdann schwer wurde, ein geschlossenes Ganze zu erzielen: in den „Sirenen“ macht sich dies hier und da in einem gewissen Mangel an Ordnung und in unklarer Gruppirung von Hauptsachen und Nebenwerk bemerkbar. Er besaß aber außerdem gediegene gelehrte Bildung, kritischen Scharfsinn, die Gabe glücklicher Combination und lebhafter, fesselnder Darstellung. Auf die Bedeutsamkeit der Resultate hin angesehen, verdient das Werk Les danses des morts den Preis. Es ist eine Leistung ersten Ranges: inhaltreich, neu, durchleuchtet von heller Kritik, in Bezug auf das, was man wissen kann, von unbestechlicher Ehrlichkeit, und ganz vorzüglich stilisirt. Sind es nicht durchaus musikalische Gegenstände, welche zur Untersuchung kommen, so wird doch auch der Musikgelehrte und gelehrte Musiker wegen der Fülle von künstlerischen Anschauungen, die sich hier aufthun, mit Theilnahme das Ganze studiren. Der

Spezialwissenschaft gehört der zweite Theil; die mit dem fünften Capitel beginnende Untersuchung Les Instruments de musique des Danses des Morts gestaltet sich zu einer Beschreibung und Darstellung der mittelalterlichen Musikinstrumente, welche das Beste genannt werden darf, was über diesen schwierigen Gegenstand geschrieben worden ist. Der in der Parémiologie verwirklichte Gedanke, das Sprichwort als eine Quelle der Musikgeschichte zu erschließen, ist geistvoll, neu und ergiebig. Aber auch die übrigen Werke bieten einen gewaltigen Schatz von Beobachtungen und öffnen eine reiche Welt der Anschauungen. Unser Biograph sagt, Kastner habe in La harpe d'Éole dargestellt, wie sich die instrumentale Tonkunst aus den Schallerscheinungen der Natur entwickelte, und in Les voix de Paris sei er dem Ursprung des Gesanges im Schrei nachgegangen (III, 141). Aber hier sagt er zu viel. Das Problem von der Entstehung der Musik zu lösen, hat wohl Kastner ganz fern gelegen. Er will nur aufzeigen, daß zwischen Naturstimmen und Schrei einerseits, und der Musik andrerseits ein Zusammenhang bestehe. Auf welchem Wege aber der Zusammenhang sich hergestellt habe, diese Frage läßt er vorsichtig unerörtert. Auch zu Grétrys Prinzip, daß der Gesang von der Deklamation ausgehe, nimmt er keine entschiedene Stellung.

Man begreift aber jene großen wissenschaftlichen Arbeiten nicht vollständig, wenn man die Compositionen außer Acht läßt, die sich ihnen anschließen. Es liegt hier eine zuvor nicht dagewesene Verbindung von wissenschaftlichem Werk und Kunstwerk vor, welche ein französischer Kritiker nicht uneben mit dem Namen Livre-Partition belegt hat. Die Chants de la vie und die Chants de l'armée française dürfen dahin nicht gerechnet werden, bei ihnen ist der wissenschaftliche Theil nur Einleitung und der Hauptaccent liegt auf der Musik. Indem auch diese einen schwachen doktrinären Beigeschmack hat, würde gesagt werden können, daß die beiden Werke ein Mittelding zwischen Lehrbuch und freiem Kunstwerk darstellten. Livres-Partitions

bleiben demnach fünf, ein sechstes, La fille d'Odin, ist unvollendet hinterlassen; ob das vollendete, aber nicht veröffentlichte Werk Les Romnitschels, „Drame-Symphonie“ in zwei Theilen mit einer Abhandlung über die Musik der Zigeuner, auch hierher zu rechnen sein würde, weiß ich nicht. In welchem Verhältniß in den Livres-Partitions die Arbeit des Künstlers zu der Arbeit des Gelehrten steht, darüber schaffen die Bemerkungen des Biographen keine vollständige Klarheit. Ihm erscheint auch in ihnen das Kunstwerk als Veranlassung zu der wissenschaftlichen Abhandlung, und demnach als Kern des Ganzen gelten zu müssen (III, 26; III, 151), so daß der von ihm citirte Ed. Monnais Recht gehabt hätte, der die Abhandlung nur eine Vorrede der Partitur nennt. Ich glaube aber, die Sache verhält sich anders, und berufe mich deshalb auf Kastner selbst. Er erzählt in der Vorrede zu Les danses des morts (S. XV), während er sich mehrere Jahre hindurch mit der Erforschung der Todtentänze beschäftigt habe, sei er von dem Gegenstande so ergriffen worden, daß der Wunsch in ihm rege geworden sei, ihn auch musikalisch darzustellen. In der Vorrede zu Les Sirènes (S. VII) nennt er die Composition „eine natürliche Ergänzung“ zu den gelehrten Untersuchungen, und an einer andern Stelle (S. 94—95) desselben Werkes bemerkt er, der Gegenstand der Untersuchung habe ihn zu einem ähnlichen musikalischen Versuche veranlaßt, wie er von Mendelssohn in der Ouverture „Hebriden“ angestellt worden sei. Das stimmt gewiß nicht mit dem zusammen, was Hermann Ludwig sagt. Wollte man nun aber den Autor dahin interpretiren, daß die Compositionen nur als eine nebensächliche Zugabe der Untersuchung anzusehen wären, so würde man doch auch etwas Unrichtiges thun. Beide sind vielmehr Erscheinungen derselben Idee auf verschiedenen Gebieten. Ob die künstlerische oder die wissenschaftliche äußerlich früher zur abschließenden Gestaltung kam, bleibt unwesentlich; nur der wird den Verfasser vollständig begreifen, der sie als im Grunde Eins zu erfassen vermag. Diese Grundidee kann man wohl mit

unserem Biographen eine musikalische nennen, aber doch nur in dem Sinne, in welchem jedes Geisteswerk höherer Gattung, auch ein wissenschaftliches, aus einer gewissen allgemeinen Stimmung sich zu bilden pflegt, in der es als Ganzes dunkel vorgeahnt wird, in der man vorerst noch keine Gestalten, sondern nur Bewegung wahrnimmt, und die insofern dem Urwesen der Musik ähnelt. In der Grundidee ist Kastners Doppelbegabung, die künstlerische wie die gelehrte, latent. Aeußert sie sich im Fortgang der Entwickelung nach zwei Richtungen hin, so bleibt doch die Meinung immer diese, daß bei dem Studium der Abhandlung das Musikstück still in dem Leser weiterklingt, und bei dem Genusse des Musikstückes gleichsam der Niederschlag der wissenschaftlichen Untersuchungen als eine Fülle von Vorstellungen und Bildern in der Phantasie fortlebt. Es ist ein Ineinandertönen und Ineinanderranken geschwisterlicher Gestalten, das man als eine ganz neue Erscheinung auf dem Gebiete geistigen Schaffens bezeichnen muß. Freilich ist nicht daran zu denken, daß diese Form, ein Innerliches darzustellen, weitere Pflege erfahre. Sie kann immer nur als Ausnahme-Erscheinung gelten. Denn wann findet sich jemand, der die Begabung besäße, sie anzuwenden? Und — was mehr bedeutet — wo ist denn das Publicum, dem damit beizukommen wäre?

Damit berühren wir einen Umstand, der bezeichnend genug ist, um eine stärkere Hervorhebung zu verdienen. Keine der Compositionen der Livres-Partitions ist aufgeführt worden. Kastner selbst hat nie die Hand gerührt, eine Aufführung zu veranlassen. Bei der angesehenen Stellung, die er in der Pariser Musikwelt und Gesellschaft einnahm, bei den bedeutenden materiellen Mitteln, über die er verfügte, wäre ihm solches leicht gewesen. Er hat es verschmäht, auf anderen Wegen als dem einer einfachen Veröffentlichung seiner Arbeiten, Erfolge zu suchen. Andere Menschen, die aus eigener Bewegung für ihn eingetreten wären, haben sich weder in Frankreich noch in Deutschland gefunden. Wir verstehen es, wenn man dies beklagt. Aber die

Wahrheit gebietet es auszusprechen, daß sie in der That unaufführbar sind. Unaufführbar insofern, als eine Aufführung den Hörern alle die Wege zum Verständniß des Werkes öffnen soll, auf die der Schöpfer gerechnet hat. Kastner setzt ein Publicum voraus, das seine gelehrten Arbeiten gelesen, verstanden und sich zu eigen gemacht hat. Dies Publicum existirt nicht. Als er lebte, gab es in Paris, hoch gegriffen, einige Dutzend Menschen, die mit seinen Büchern einigermaßen vertraut waren; jetzt gibt es deren vielleicht in der ganzen Welt noch nicht viel mehr. Solch eine Hand voll Menschen musicirt man nicht mit Solosängern, Chor und Orchester an. Während um die wissenschaftlichen Arbeiten Kastners aufzunehmen ein einzelner Leser sich selbst genug ist, bedarf dieser, um sich den organisch zugehörigen musikalischen Theil vermitteln zu lassen, einer Schar von mehr als hundert Personen. Nein! er bedarf ihrer nicht. Derjenige, für den die Livres-Partitions gedacht sind, liest eben auch die Partitur wie ein Buch und durchlebt in seiner stillen Klause mit dem Verfasser, was dieser gewollt und erreicht hat. Es liegt mir fern, von der edlen und hohen künstlerischen Gesinnung Kastners, die sich dem Biographen in seiner Zurückhaltung gegenüber der Oeffentlichkeit offenbart, das allergeringste abzudisputiren. Aber ich glaube, daß Kastner die unübersteigliche Schranke zwischen seinen Werken und einem großen Publicum ebenso genau erkannte, wie wir. Das Verehrungswürdige liegt darin, daß er trotzdem nicht abließ, sich in derjenigen Form zu äußern, welche er als die seinem Wesen gemäßeste erfunden hatte. Darin handelt er unpraktisch, idealistisch, deutsch. Aber er handelte gewissenhaft gegen sich selbst und pflichtgetreu in der Ausnutzung der ihm verliehenen Gaben.

Dieser pflichtbewußte Ernst, diese bescheidene, allem Scheine abgewendete Tüchtigkeit sind Eigenschaften, die sein Handeln in allen Lebenslagen bestimmten. Der Sohn eines unbemittelten Straßburger Bäckers arbeitet sich unter schwierigen Verhältnissen und fast nur aus eigner Kraft zu einem respectabeln Musiker

durch, kommt 25 Jahre alt nach Paris, verdient sich durch Musikunterricht sein bescheidenes Brod. Durch Verheirathung mit einer reichen, hochgebildeten Erbin gelangt er plötzlich in die glänzendsten Verhältnisse und die feinsten Kreise der Pariser Gesellschaft. Aber der Glückswechsel berauscht ihn nicht, macht ihn auch die alte Heimath nicht vergessen; er veranlaßt ihn nur, seinen Fleiß zu verdoppeln, seine Ziele sich höher zu stecken, der allgemeinen Kunstpflege durch Lehre und Rath zu dienen, seinen Kunstgenossen förderlich zu sein, den Nothleidenden beizustehen. Ein solches für ideale Zwecke in rastloser Arbeit hingebrachtes Leben, schon an sich warmer Theilnahme werth, empfängt nun aber seinen schönsten Inhalt erst durch den Reichthum geistiger Gaben, mit denen die Natur den Mann ausgestattet hatte. Im Mittelpunkt dieser Gaben steht die musikalische, mit ihr muß alles andere Berührung finden, was zu fruchtbringender Entwickelung in seinem Innern gelangen soll. Auch für das Schaffen eigener Kunstwerke zeigt sich sein Talent ergiebig, doch die höhere Kraft entfaltet es in der Durchforschung der Kunstmittel, in der Musiklehre, in der wissenschaftlichen Untersuchung von Erscheinungen, die mit der Musik zusammenhängen und ihm im Leben nahe getreten wären. Das eigentliche Compositionstalent reichte, so scheint es mir, mit seinen Wurzeln nicht bis in den tiefsten Grund von Kastners Wesen: nur mittelbar und verdünnt durch den Beisatz fremder, von außen herein getragener Elemente kommt sein Ich hier zur Erscheinung. Aber doch gehört es zum Ganzen; von diesem Ganzen wird man mit Fug und Recht sagen können, daß es von bester deutscher Art war. Und so erschiene auch Kastners Verehrung für Beethoven und Weber, diese ausgeprägt deutschen Künstler, wohl verständlich, wenn er gleich in seiner eignen Musik keinen Zusammenhang mit ihnen zeigt.

Daß man zunächst von Deutschland eine gerechte, umfassende und sympathische Würdigung Kastners erwartete, bezeugt in der Art ihrer Erscheinung die Biographie selbst. Sie ist von einem

Deutschen in deutscher Sprache verfaßt, während doch Kastner hauptsächlich in Paris gewirkt und, obschon vom Elternhause her des Deutschen mächtig, doch alle seine Hauptwerke in französischer Sprache und in erster Linie für Franzosen geschrieben hat. Auch daß die Wittwe Frankreich verließ und in Straßburg Wohnsitz nahm, scheint anzudeuten, daß sie dort mehr Verständniß für die Bedeutung ihres Gatten zu finden hoffte, dessen Andenken der Rest ihres Lebens gewidmet war. Im Januar 1888 ist die edle Frau gestorben. Ein Sohn, Georg Friedrich Eugen, in dem der Geist seines Vaters weiter wirkte, war ihr im Jahre 1882 vorangegangen; ihm ist in der Biographie des Vaters sinnigerweise ein letzter Abschnitt gewidmet. Kastner hat eine große Bibliothek hinterlassen, und der Kenner seiner Schriften weiß, daß sie sehr werthvolle Sachen enthalten muß. Was mit ihr und dem bedeutenden eigenen handschriftlichen Nachlasse geschehen soll, oder vielleicht schon geschehen ist, darüber bin ich nicht unterrichtet. Sollten aber diese Zeilen denen unter die Augen kommen, welchen die Bestimmung hierüber zusteht, so wünschte ich wohl, daß sie dazu beitrügen, die allgemeine Nutzbarmachung der Hinterlassenschaft herbeizuführen. Kastners Lebenswerk wird fruchtbringend weiter wirken, das ist sicher, wenn auch zunächst wohl nur im Kreise der Musikgelehrten. Dieser Kreis ist klein zur Zeit; vielleicht wird er sich bald vergrößern. Wie dem immer sei, wir werden den wackern Mann in dankbarer, ehrender Erinnerung treu bewahren.



Xaver Schnyder von Wartensee.



Xaver Schnyder von Wartensee, geb. den 16. April 1786 in Luzern, gest. den 27. August 1868 in Frankfurt a. M., hatte schon im Jahre 1847 sein Vermögen der Stadt Zürich zu Stiftungszwecken vermacht. Nachdem am 15. Februar 1884 auch dessen Wittwe gestorben war, der testamentsmäßig die Nutznießung des Vermögens zustand, ist die Stiftung ins Leben getreten und damit die Reihe gemeinnütziger Einrichtungen, an welchen die schweizerischen Gemeinwesen so reich sind, um eine wichtige vermehrt worden.

Die Stiftung bezweckt Förderung aller Wissenschaften und Künste mit Ausschluß der dogmatischen Theologie und mit besonderer Bevorzugung der Naturwissenschaften. Demgemäß hat die Verwaltung der Stiftung alljährlich eine Preisaufgabe zu veranlassen. Sie kann aber auch bedeutende wissenschaftliche oder künstlerische Werke, zu deren Bekanntmachung es den Verfassern an Mitteln fehlt, zum Zweck der Veröffentlichung an sich kaufen. An die Spitze ihrer Publicationen hat sie die Lebenserinnerungen gestellt, welche der Stifter in seinen letzten Lebensjahren der Gattin in die Feder diktirte. Indem sie taktvoll hierdurch das Andenken des Landsmannes ehrte, hat sie zugleich der Musikwissenschaft einen Dienst erwiesen[1]).

[1]) Lebenserinnerungen von Xaver Schnyder von Wartensee nebst musikalischer Beilagen und einem Gesammtverzeichniß seiner Werke. Herausgegeben von der Stiftung Schnyder von Wartensee. Zürich, Gebrüder Hug. 1888.

Zwar wer in den Erinnerungen eine ergiebige Quelle zu finden hofft für die Kenntniß von Musikern und Musikzuständen unseres Jahrhunderts, wird seine Hoffnungen nicht ganz erfüllt sehen. Abgesehen davon, daß die Erzählung nur bis zum Jahre 1817 reicht, so ist auch für diesen Abschnitt die Ausbeute nicht groß, wenn man vergleicht, wie mit vielen hervorragenden Männern Schnyder währenddem in persönliche Berührung gekommen ist. Wir lesen von seiner Aufnahme bei Beethoven 1811 und lernen den Wortlaut eines Briefes kennen, den dieser am 19. August 1817 an Schnyder geschrieben. Die erste, 1811 auf dem Musikfest in Schaffhausen stattfindende Begegnung mit C. M. von Weber, der sich anschließende Verkehr beider in Luzern wird erzählt, ebenso ihr späteres Wiedersehen in München. Auch das Zusammentreffen mit Conradin Kreutzer und Spohr, mit Kayser, Thibaut, Meyerbeer wird uns nicht vorenthalten, um von andern zu schweigen. Aber etwas Bedeutsames kommt dabei nicht zu Tage. In allem, was unsere großen Meister angeht, deren Charakterköpfe sich heute der Phantasie eines jeden Gebildeten lebendig eingeprägt haben, sind wir freilich schwer zu befriedigen. Wir verlangen bezeichnende Einzelheiten ihres Thuns und Seins, Mittheilungen aus ihren Gesprächen, Aufschlüsse über die besondere Art ihrer Kunst. Hiervon geben die Lebenserinnerungen wenig. Schnyder, so gern er immer den allgemeinen Gesetzen der Musik nachgrübelte, war im übrigen nicht der Mann, der Menschen und Dinge scharf zu beobachten liebte. Seine Aufzeichnungen wenigstens lassen dies schließen. Er erzählt anschaulich, was ihm Thatsächliches entgegentritt, nach dieser Richtung erfahren wir manches Wissenswerthe, zumal über halb oder ganz vergessene Künstler, wie die Violinisten Franz Clement und Paul Thieriot oder J. H. Stunz, den späteren Capellmeister in München. Aber in das, was ihn umgab und berührte, reflectirend einzudringen, war wohl kaum Schnyders Sache. Eine gesunde, derbe und humorvolle Natur tritt uns entgegen; in ihrer Totalität wirkt sie durchaus sym-

pathisch. Es spielen Züge in ihr, die an Zelters Persönlichkeit erinnern können; aber noch weniger, als bei Zelter, hat man bei Schnyder den Eindruck, daß die Musik der Ton ist, auf welchen sein ganzes Wesen gestimmt war. Spohrs Selbstbiographie konnte nur ein Mann schreiben, der alles durch das Medium seiner Kunst sah. In Schnyders Lebenserinnerungen verlieren wir die Musik oft auf bogenlange Strecken ganz aus den Augen. Er wird darum nicht uninteressant. Die Schilderungen der politischen und socialen Zustände der Schweiz in der Periode der großen französischen Revolution und der napoleonischen Kriege, die Einblicke, welche man in das Innere von Pestalozzi's Erziehungsanstalt zu Yferten thut, sind nicht nur für schweizerische Leser anziehend, und unter der Umständlichkeit, mit welcher auch die Einzelheiten beschrieben werden, geht etwas von jenem Behagen auf den Leser über, das der Erzähler empfand, indem er alte Zeiten wieder vor sich aufsteigen ließ.

Schnyders Entwickelung zeugt in ihrer bloßen Thatsächlichkeit beredter von den Musikzuständen der damaligen Schweiz, als ausführliche Schilderungen vermöchten. Sie war eine höchst sonderbare in jedem Betracht. Man müht sich ab zu begreifen, wie es dem Manne unter solchen Umständen überhaupt möglich war, zu jener respectabeln Künstlerschaft zu gelangen, die sich ihm nicht wohl abstreiten läßt. Vor allem merkt man nichts oder wenig von solider, anhaltender Arbeit. Als etwa zwölfjähriger Knabe erhielt er den ersten Musikunterricht, der in Unterweisungen auf der Violine bestand und „überaus elend“ war. Einige Jahre später fing er an, unter Anleitung des geschicktesten Lehrers der Stadt das Clavierspiel zu betreiben. Pleyel und Gyrowetz gaben den ersten Unterrichtsstoff, dann wurden Sonaten von Haydn und Mozart, Clavierauszüge von Opern und Symphonien nicht sowohl studirt als dilettantisch „genossen“. Er besuchte das von Geistlichen geleitete Gymnasium, dessen Schlendrian ihm keine Anstrengungen zumuthete, und geigte die Kirchenmusiken in der Jesuitenkirche mit. Er compo-

nirte Lieder und Orchesterstücke als reinster Naturalist, ein Compositionslehrer war in Luzern nicht vorhanden. Auch für Dicht- und Zeichenkunst hatte er Anlagen und las mit Unersättlichkeit, aber ohne Wahl und Anleitung. „Er war mehr ein Viel- als Gründlich-Wisser. Seine Lieblingsbeschäftigung blieb immerfort die Musik und ihr widmete er den größten Theil seiner Zeit. Bei frühzeitiger, gründlicher und beharrlicher Ausbildung zur Tonkunst wäre er ein bedeutender Musiker geworden. Seine langen, elastischen und kräftigen Finger waren für das Clavierspiel wie geschaffen; allein in dem Jahre, in welchem er anfing das Clavier zu lernen, hätte er auf demselben schon ein vollendeter Virtuos sein können und sein sollen. In Luzern hatte er kein Vorbild zur Nachahmung und stets wenig Gelegenheit, Kunstwerke zu hören." Dieser ehrlichen Selbstkritik fügen wir hinzu, daß Schnyder auch in andern Städten seines Vaterlandes nicht in besserer Lage gewesen wäre. Die Musikpflege in der Schweiz war damals im Zustande harmlosester Geringfügigkeit, und wenn man mit ihr die Zustände in Deutschland vergleicht, springt es einmal wieder hell in die Augen, wie viel die Kunst den deutschen Fürstenhöfen verdankt. Liebe zur Musik war bei den Schweizern damals so gut vorhanden, wie heute, aber es fehlten die Sammelstellen und Organe, mittelst welcher sie sich in ersprießlicher Weise bethätigen konnte. Das Vereinswesen, das die Grundlage bilden sollte für die bedeutsame und eigenartige Entwickelung der späteren schweizerischen Musikpflege, stand am Beginn unseres Jahrhunderts in den allerersten Anfängen. Wohl wurde 1808 die schweizerische Musikgesellschaft gegründet und damit der erste Schritt gethan, durch allgemeine Musikfeste in weiten Kreisen für Hebung des Geschmacks und der Leistungsfähigkeit zu wirken. Da das erste Frankenhausener Musikfest 1810 stattfand, so sind die Schweizer in diesem Betracht den Deutschen im Reich gar um ein paar Jahre zuvorgekommen. Allein bei ihren frühesten Versuchen war offenbar der gute Wille das Beste, zum Gelingen fehlten

fast alle Vorbedingungen. Namentlich unzureichend waren die großentheils aus Dilettanten bestehenden Orchester. Spohrs Schilderungen eines Freiburger Musikfestes, dem er 1816 beiwohnte, dürften nicht übertrieben sein, und er als Dirigent der drei ersten deutschen Feste war hier mehr als ein andrer urtheilsbefähigt. Aber auch die Chorleistungen, die nach Nägeli's Grundsatze auf dem Volksgesange aufgebaut werden sollten, konnten sich nur allmählich zu höherer künstlerischer Vollendung erheben; wir werden C. M. v. Weber schon glauben dürfen, der am 15. Sept. 1811 in seiner possirlichen Art an Gottfried Weber über einen Abend in Nägeli's Singanstalt berichtet und meint, das sei ein höchst wunderliches Wesen. Diese durch eine gewisse Stelle in Schnyders Lebenserinnerungen (S. 83) veranlaßten Bemerkungen werden nicht gemacht, um jene Bestrebungen herabzusetzen. Wie tüchtig und gesund sie waren, beweist am besten die Höhe der Leistungen, zu welcher sie im Laufe des Jahrhunderts geführt haben. Aber daß sie damals einem begabten Jünglinge nicht helfen konnten, auch nur aus dem gröbsten Dilettantismus heraus zu kommen, ist unzweifelhaft.

Als Schnyder die Schule verlassen hatte, wußte er nicht, wohin mit sich selber. Auf einer Universität Deutschlands zu studiren erlaubte ihm der Vater nicht, in den Luzerner Staatsdienst zu treten hatte wieder der Sohn keine Lust. Da er einem angesehenen, nicht unvermögenden Patriziergeschlechte angehörte und sich in unabhängigen Verhältnissen bewegte, junkerirte er einige Jahre in Luzern herum und that, was ihm wohlgefiel. Er lernte Flageolet und Contrabaß spielen, trug im Liebhaberconcert eine Sonate von Clementi vor, wirkte als Bratschist, Pauker und Arrangeur bei den Musikfesten mit, componirte, las, dichtete, wurde Lieutnant der Luzerner Miliztruppen, agirte in den lebenslustigen Kreisen seiner Vaterstadt den Löwen der Gesellschaft und verliebte sich. Allmählich beunruhigte ihn das Bewußtsein, „bald ein Vierteljahrhundert alt zu sein, aber noch nichts von der Compositionskunst zu ver-

stehen". 1810 ging er nach Zürich, um durch Unterricht bei Nägeli diesem Mangel abzuhelfen. Nägeli bedauerte, keine Zeit zu haben und empfahl ihm Joseph Gersbach, welcher damals in Zürich lebte. Aber auch Gersbach hatte gerade keine Zeit. So ging wieder ein Jahr mit ziel- und planlosem Musikmachen dahin. Endlich erklärte Gersbach, Schnyder könne schon mehr als er, und nun führten sie 14 Tage lang mit einander Gespräche, wobei Gersbach „die Musik mathematisch-akustisch, ästhetisch-philosophisch begründete und eine Uebersicht aller Accorde nach Voglers System gab". Dann kehrte Schnyder nach Luzern zurück, und das frühere Leben nahm seinen Fortgang. Er erbte Schloß und Gut Wartensee. Auf dem Schaffhausener Musikfeste 1811 wurde ein Vocalquartett seiner Composition aufgeführt („Das Grab" von Salis), über das C. M. von Weber sich freundlich anerkennend äußerte und das Publicum entzückt war. Der Erfolg veranlaßte ihn, endlich Ernst zu machen und sich auswärts wirklich zum Künstler auszubilden.

Wien war der Ort, welchen er wählte, weil — hier Beethoven lebte. Daß Beethoven keinen Compositionsunterricht gab, mußte er doch wissen. Er nahm sich Kienlen, einen Schüler Cherubini's, zum Lehrer, der den Unterricht „ziemlich regelmäßig" ertheilte und häufig in Geldverlegenheiten war, Mozart vergötterte und von Beethoven nichts wissen wollte. Dennoch scheint Schnyder hier in seiner Art wirklich fleißig gewesen zu sein. 1812 kehrte er heim, „und war nunmehr ein talentvoller, geschickter, gründlich gebildeter Musikdilettant". Der Name, den sich Schnyder selbst gibt, soll nur bezeichnen, daß er seine Kunst nicht um des Broderwerbs willen auszuüben beabsichtigte. In Luzern lebte er wieder, „allzusehr Herr seiner Zeit, ohne vorgeschriebene Beschäftigung". Er heirathete und zog sich nach Schloß Wartensee zurück. 1815 ließ er seine erste Liedersammlung auf Subscription erscheinen. Die Idylle des Landlebens nahm 1816 ein Ende. Durch Schuld des Vaters gerieth Schnyder in schwere finanzielle Bedrängniß. „Das Schicksal

hatte in dieser schönen Sinecura die beiden ersten Sylben gestrichen und nur die beiden letzten stehen lassen". Dreißig Jahre alt entschloß er sich, als Musiker sein Glück in der Welt zu versuchen. Er wurde Musiklehrer an den Erziehungsinstituten von Pestalozzi und Niederer in Yferten, legte aber dieses Amt schon nach Jahresfrist nieder und wandte sich nach Frankfurt a. M. „In Yferten ward Schnyder Schulmeister, in Frankfurt wurde er ein Künstler". Mit diesen Worten schließt die Autobiographie.

Die Herausgeber derselben haben richtig gesehen, daß, um der Oeffentlichkeit dargeboten zu werden, das Bild der Ergänzung bedürfe. Herr Pfarrer Heinrich Weber in Höngg übernahm es, in einem letzten Abschnitte Schnyders Wirken in Frankfurt und seine Bedeutung als Künstler zu skizziren. Wir nehmen dankbar das Gebotene an und bedauern nur, daß es nicht mehr ist. Sollten sich die Lebenserinnerungen aus ihrer mehr privaten zu allgemeiner Bedeutung erheben, so war es doch nothwendig, wenigstens die nächstfolgenden dreißig Lebensjahre so eingehend zu zeichnen, daß ihr Inhalt als die organisch gewachsene Frucht des ausführlich geschilderten Jugendlebens greifbar hervortrat. Vor allem also mußten wir Genaueres über Schnyders Compositionen erfahren, und wie er sich mit ihnen zu seiner Zeit verhält; im Anschluß daran mußte er als Theoretiker und Kritiker gewürdigt werden. Mochte der Verfasser der Skizze sich dieser Aufgabe nicht unterziehen, so hätte vielleicht Benedict Widmann oder ein anderer Frankfurter Freund und Schüler Schnyders sie zu lösen versucht. Sie war interessant genug und, nachdem Schnyder mit eigener Hand den festen Grund gelegt, auch in hervorragendem Maße lohnend. Es ist schade, daß die günstige Gelegenheit verpaßt ist, dem originellen Manne allseitig gerecht zu werden; sie wird sich nicht leicht zum zweiten Male bieten.

Ueber die Art der Herausgabe des Manuscriptes hätte ich einiges auf dem Herzen, was freilich der vollendeten Thatsache gegenüber zu äußern nutzlos ist, aber doch vielleicht für künftige

ähnliche Fälle Beachtung findet. Musikdirektor Gustav Weber in Zürich hatte sich erboten, den Text der Lebenserinnerungen mit den nöthigen Bemerkungen zu versehen. Ein früher Tod hinderte ihn, sein von der Commission der Stiftung dankbar angenommenes Anerbieten zu verwirklichen, und die Beifügung von Anmerkungen (ebenso die Anfertigung eines Namen- und Sach-Registers) ist nun überhaupt unterblieben. Den Grund der Unterlassung kenne ich nicht, die Thatsache an sich ist zu bedauern. Memoiren sind immer doppelgesichtig. Das eine Gesicht zeigt die Züge des Verfassers, sein ungewolltes Selbstporträt. Das andere zeigt die Thatsachen, welche er erzählt. Das erste läßt man wie ein Naturerzeugniß auf sich wirken, bei dem andern fragt man nach der objectiven Richtigkeit. So erst gelangt der volle Gehalt der Aufzeichnungen zur Erscheinung. Ein Commentar, der aber jede störende Breite zu vermeiden hat, ist deshalb unerläßlich. Viele Mittheilungen wird man in gutem Glauben hinnehmen müssen. Andre aber lassen sich controliren, und auf diesem Wege gelangt man zu einem Urtheil über die allgemeine Zuverlässigkeit der Aufzeichnungen. Ich habe mehrfache Proben angestellt und gefunden, daß der Verfasser sich im Ganzen als sehr glaubwürdig bewährt. Dies ist um so mehr anzuerkennen, als er mit achtzig Jahren und wesentlich nur auf sein Gedächtniß gestützt die Lebenserinnerungen diktirte. Niemand wird ihm vorwerfen, daß er unter diesen Umständen doch zuweilen irrte. Aber wenn es geschehen ist, muß man es anmerken, oder wenn eine abweichende Ueberlieferung desselben Ereignisses vorliegt, diese zur Vergleichung oder Ergänzung heranziehen. So stimmt der humorvolle Bericht über Spohr beim Freiburger Musikfeste nicht ganz mit dem, was Spohr selbst erzählt. Daß Weber in Luzern eine von Schnyder componirte Serenade erhielt, erwähnt dieser nicht, wohl aber Weber selbst (Lebensbild I, S. 292). Schnyder nennt als Componisten des „Eremiten auf Formentera“ Conradin Kreutzer, während es Peter Ritter ist (S. 62); Bischoff war Cantor in

Frankenhausen und noch nicht Musikdirektor in Hildesheim, als er das erste Musikfest zu Stande brachte (S. 83); Albrechtsberger starb nicht 1789, sondern 1809 (S. 149). Die „Geschichte der Oper Freischütz“ ist das 1843 erschienene „Freischützbuch“ und dessen Verfasser kein Appellationsrath Kind, sondern der Dichter Friedrich Kind selber (S. 127; s. „Freischützbuch“ S. 103). Wenn Schnyder sich von Nägeli zu seiner Beruhigung sagen läßt: „Joseph Haydn hat vor seinem 30. Jahre nichts Bedeutendes componirt, und Johann Sebastian Bach, der größte Meister aller Zeiten und aller Völker, dessen Werke nicht zu zählen sind, vernichtete, als seiner unwürdig, Alles, was er vor seinem 30. Jahre geschrieben hatte“, so soll Nägeli nicht verargt sein, daß er es nicht besser wußte. Aber heutigen Tages kann man solches doch nicht unangemerkt in die Welt gehen lassen. Ich führe die Beispiele an, weniger deshalb, weil ich gerade auf diese Einzelheiten großes Gewicht legte, als um die Aufgabe des Commentators anschaulich zu machen.

Der größere Theil der Compositionen Schnyders von Wartensee ist ungedruckt geblieben. Sucht man die veröffentlichten zu überschauen und folgt dabei den Hinweisen, welche die Autobiographie enthält, so gelingt es wohl, ein gemeinsames Gepräge zu finden. Aber dieses ist mehr ein Ergebniß des Charakters als des Talents. Eine rein musikalische Eigenart will sich nicht offenbaren, was hier und da als neu frappirt, ist weniger gefunden als erworben. Dagegen zeigt Schnyder eine sehr anbildsame Natur; je nach der Richtung, welche sein Musiciren zeitweilig nahm, finden wir Einflüsse der Wiener Meister, Clementi's, Spohrs und anderer. Ein gesunder Sinn für das Formgerechte, Correcte und Gediegene tritt dabei von Anfang an hervor. Solchen Naturen ist es nur ausnahmsweise beschieden, etwas zu schaffen, was den Tag überdauert. Schnyder hat dies an sich erfahren; sein angeborner Humor und der Lohn, welchen jede ehrliche Arbeit in sich selbst trägt, hat es ihm verwinden helfen. „Einige sind Glückspilze, denen

alles gelingt, werden Rothschilde u. s. w. Andere sind Pechvögel, denen alles fehlschlägt. Ein solches Pech hatte Schnyder als Componist. Seine Werke, von denen kleinere und größere an verschiedenen Orten aufgeführt wurden, gefielen mehr oder weniger immer, einige sehr, und erhielten in den öffentlichen Beurtheilungen großes Lob. Sie wurden dennoch bald vergessen!"

Es ist nun ein Gebiet vorhanden, auf welchem er dem Schicksal des Vergessenwerdens trotzen wird. Dieses kleine, aber nach mehreren Richtungen wichtige Gebiet ist das des einfach volksthümlichen Liedes. Seit man wieder gelernt hatte, das volksthümliche Lied zu schätzen, bildete es sich in verschiedenen deutschen Gegenden mit mannigfacher Abtönung aus. Zu besonders lieblicher Blüthe gelangte es auf dem schwäbisch-alemannischen Gebiet. Hier ist Nägeli sein Schöpfer und Silcher sein glücklicher Vollender. Zwischen ihnen steht Joseph Gersbach als ein Hauptvertreter. Andre reihen sich an, oft nur mit unscheinbaren Gaben als wahre Sänger aus dem Volk, wie Friedrich Glück, den seine schöne Weise zu Eichendorffs „In einem kühlen Grunde" unsterblich machen wird. Neben Conradin Kreutzer darf auch noch Friedrich Ernst Fesca hierher gerechnet werden: obschon von Geburt Norddeutscher, wurde er doch in Carlsruhe von dem Liedergeiste jener Gaue innig berührt, seine Weisen „Glocke du klingst fröhlich" und „Heute scheid' ich, heute wandr' ich" gehören zu den schönsten und charaktervollsten. Die Sänger waren in der Mehrzahl Musiker von beschränkter Phantasie und Kunst. Weder Nägeli noch Gersbach, noch Silcher haben sich an große Formen gewagt, sie gingen im einfachen Liede auf. Schnyder überragte sie alle an Vielseitigkeit und künstlerischer Bildung, Fesca natürlich ausgenommen. Dafür wurde es ihm anfänglich auch viel schwerer, den rechten Ton zu finden. Die Schilderung der Mühe, welche Gersbach hierin mit ihm hatte, gehört zu den anziehendsten Stellen des Buches. Die Beweglichkeit seines Geistes führte aber

endlich zum Gelingen. Es entstanden die Compositionen für eine Singstimme mit Clavier zu Gedichten Uhlands, die später auf Spohrs Verwendung bei Peters in Leipzig erschienen. In der Allgemeinen Musikalischen Zeitung von 1821, Nr. 28—30 widmete ihnen Nägeli eine ausführliche Besprechung und spendete begeistertes Lob. Es war nicht unverdient. Die wohlgebildeten, frischen und herzlichen Melodien gehören zu den besten, welche die schwäbisch-alemannische Sängerschule hervorgebracht hat. Was beim Vergleich mit dem ersten, 1815 erschienenen Hefte der Gesänge auffällt, ist nicht etwa ein höherer Grad der Reife. Auch jene sind von tadelloser Sauberkeit des Satzes und Rundung der Form. Es ist die Verschiedenheit des Stils. In dem älteren Heft regieren die Vorbilder Haydn und Zumsteeg, in dem späteren wird einem ganz anderen Ideale nachgestrebt. Ich weiß nicht, ob in Süddeutschland und der Schweiz Schnyders Uhland-Lieder dergestalt ins Volk gedrungen sind, wie die Weisen Nägeli's, Gersbachs und Silchers; jedenfalls waren sie dessen werth. In Nord- und Mitteldeutschland kennt man sie weniger. Aber im allgemeinen spricht doch für ihre Verbreitung der Umstand, daß die Auflage bis auf das letzte Exemplar vergriffen ist. Mit diesen Liedern wird Schnyder fortleben. Er hätte es vielleicht auch mit manchen der später veröffentlichten vermocht (höchst anmuthige und zierlich geformte Stücke enthalten die „Acht deutschen Gesänge". Bonn, N. Simrock), wäre nicht die Masse schöner Lieder, die während der letzten hundert Jahre in Deutschland entstanden sind, so übergroß, daß ein erheblicher Theil von ihnen kaum oder gar nicht beachtet verblühen mußte.

Es war Vogler gewesen, der die Wichtigkeit der Volksweise, wenn auch nicht zuerst erkannt, so doch mit jener Vernehmlichkeit verkündigt hatte, die ihm vor andern eigen war. Kein Wunder daher, daß Nägeli und seine Schule in ihm ihren Mann sahen. Ging sein Einfluß nicht über eine bloße Anregung hinaus, so konnte er nicht nur ungefährlich bleiben, sondern positiv nützen, und man soll dem abenteuerlichen Manne die Anerkennung nicht

versagen, daß er in der That nach manchen Seiten Ideen ausgestreut hat, die richtig entwickelt der Kunst zur Förderung gereichen mußten. Bedenklich war es nur, in seiner Theorie der Tonsetzkunst den verläßlichen Wegweiser für die Praxis der Musik finden zu wollen, oder gar seine eignen Compositionen zum Muster zu nehmen. Nägeli und Gersbach hatten hierzu kaum Veranlassung. Anders war es mit dem formgewandteren, vielseitigen Schnyder, der nicht, wie Weber, in einer reichen ursprünglichen Begabung das Gegenmittel besaß, ungesunde mit der Lehre eingeflößte Stoffe wieder auszustoßen. Bei Schnyder muß es eine Periode gegeben haben, wo ihm auch Vogler der Componist als ein unbezweifelter Leitstern galt. Der Leitstern war ein Irrlicht und lockte ihn in den Sumpf. Zeuge deß sind seine sechs Männerchöre zu Gedichten von Goethe (Leipzig, Hofmeister). In der Mehrzahl dieser Chöre ist von den Eigenschaften, die sonst Schnyders Compositionen angenehm machen, nichts geblieben, als der gewissenhafte Ernst der Arbeit. Für Wohllaut, Correctheit und natürlichen Fluß der Harmonienfolgen ist mehr oder weniger das Gegentheil eingetauscht. In Bezug auf unwirksame Stimmlagen, Leerheiten der Harmonie und unschöne Verdoppelungen hätten sie nur von Vogler selbst übertroffen werden können; Accord-Bildungen und -Folgen kommen vor, die nach Voglers „System“ erlaubt sein mögen, das natürliche menschliche Gehör aber immerdar beleidigen müssen. Es hätte sich gelohnt, zu untersuchen, bis wie weit in Schnyders Compositionsthätigkeit sich die Einwirkung Voglers erstreckt hat. Ich kann hier eine solche Untersuchung nicht anstellen, sondern nur die Thatsache melden, daß sie in andern mir bekannten Werken nicht hervortritt. Als Theorielehrer scheint er aber lebenslang Voglers Spuren nachgegangen zu sein. „Es gelang ihm nach dem System von Abt Vogler die Harmonielehre so zu methodisiren und als mathematische Wissenschaft so vollständig abzuschließen, daß in derselben kein dunkles oder zweifelhaftes Plätzchen zu finden war und er einen ver-

ständigen zwölfjährigen Knaben leicht zum gründlichsten Harmoniker heranzubilden vermochte". Hoffentlich ist dies nicht allzu wörtlich zu nehmen.

Das umfangreichste Werk, das Schnyder veröffentlichte, ist die Oper „Fortunat mit den Säckel und Wünschhütlein". Er schrieb sie um 1827, 1831 ist sie in Frankfurt einige Male aufgeführt worden. Mit den Capellmeisteropern à la Lindpaintner und Reißiger hat sie nichts gemein. Weit entfernt, ein Werk der Routine zu sein, zeugt sie vielmehr in jeder Nummer von liebevoller Hingabe an die Sache und sorgsamster Gestaltung. Sie verräth Talent für dramatische Charakteristik, bietet von Seiten der Harmonik betrachtet viel Reizvolles und ist reich an geschickter und was mehr ist, an geschmackvoller und geistreicher Contrapunktirung. Das Muster ist augenscheinlich Cherubini, und gegenüber dieser Erscheinung wird es doppelt interessant, aus den Lebenserinnerungen zu erfahren, daß der einzige wirkliche Compositionslehrer, welchen Schnyder jemals hatte, eben ein Schüler Cherubini's war. Auch das Wiederkehren gewisser Tongedanken behufs musikalischer Versinnlichung bestimmter dramatischer Faktoren — die vielberufenen „Leitmotive" der Neuzeit — hat er offenbar vom Componisten des „Wasserträger" gelernt. Litte nicht die Oper „Fortunat" in Folge des contrapunktischen Wesens an einer gewissen Schwere, welche dem Gegenstande der Dichtung widerspricht, und bekundete sie vor allem eine prägnantere musikalische Erfindung, so würde man sie als deutsche Oper eine in ihrer Zeit hervorragende Erscheinung nennen dürfen. Ein Ehrendenkmal für den Componisten bleibt sie auch so. Wie jemand, der so andächtig auf Meister Cherubini's Pfaden wandelt, der zeitlebens auch für Verbreitung und Verständniß Bachscher Musik gearbeitet hat, daneben Voglerianer sein konnte, das gehört in das Capitel von dem großen Widerspruch, welchen Schnyder in sich herumtrug. Immerhin darf man sagen, er zählte seiner Zeit zu den gediegensten Contrapunktisten. Mit Vorliebe versuchte er sich auch in der Lösung

schwieriger contrapunktischer Aufgaben. Schon seine erste Liedersammlung ließ er nicht in die Welt gehen, ohne sie auf dem Umschlag mit zwei vierstimmigen Räthselcanons zu schmücken. Ein Duett-Satz für Violine und Violoncell entwickelt sich aus einer Stimme dergestalt, daß dieses die mit Violinschlüssel versehene Stimme im Baßschlüssel von rückwärts spielt; sie wird zu diesem Zwecke auf den Kopf gestellt. Eine äußerst künstliche Fuge nebst Canon zu einem Cantus firmus veröffentlichte er mit erläuternden Bemerkungen in der „Caecilia" von 1825. Diese Arbeiten wird niemand mit Bachschem Maßstabe messen wollen; aber es sind gute Schulstücke. Daß es ihm in den polyphonen Formen zuweilen auch mißglückte, soll deshalb nicht verschwiegen sein. Ein Beispiel bietet das Fugato im letzten Satze der C-dur-Sonate. Es ist die äußerste Sauberkeit des Claviersatzes, die an diesem Stücke auch heute noch interessirt; der Inhalt ist altväterisch, selbst mit Schnyders Maßstabe gemessen.

Ernst, Frische, Geist, Klarheit, Unverdrossenheit, kurz alle Eigenschaften, die den guten Lehrer machen, scheint Schnyder bei einander gehabt zu haben. Vielleicht war die Musiklehre sein eigentliches Gebiet. Aus der Ergänzungs-Skizze erfahren wir über diesen Punkt nichts Gründliches. Selbstverfaßte Lehrbücher hat Schnyder nicht hinterlassen. So gern er mit Notenzeichen hantirte, so widerwärtig war ihm nach eigner Aussage das Buchstabenschreiben. Klarer Verstand und ein starkes Gedächtniß überhoben ihn der Nothwendigkeit, sich selbst durch Notizen und schriftliche Ausarbeitungen zu Hülfe zu kommen. Einen theilweisen Ersatz bieten zwei Werkchen, welche Schnyders Schüler Benedict Widmann nach mündlichen Vorträgen des Lehrers verfaßte und von ihm selbst revidiren und genehmigen ließ. Das eine ist ein gedrängtes System der Rhythmik, welches einem von Schnyder im Fünfachteltakt componirten Rondo als Einleitung vorausgeht (Offenbach, bei Joh. André). Scharf durchdacht und klar entwickelt zeigt es Schnyders Lehrtalent in

vortheilhaftestem Lichte; daß dieser über den fünftheiligen Rhythmus ungefähr zu derselben Theorie kommt, welche wir bei den Griechen finden, verdient um so mehr hervorgehoben zu werden, als Schnyder, der griechischen Sprache unkundig, von der antiken Rhythmik schwerlich Kenntniß genommen hat. Das Rondo soll die Lehre praktisch versinnlichen und interessirt durch die Menge rhythmischer Formen, die im Fünfer-Maß entwickelt werden; sein Werth liegt im Experiment, nicht im inneren musikalischen Gehalt. Den siebentheiligen Takt ist Schnyder geneigt, nicht mehr als unzusammengesetzten gelten zu lassen, da er als solcher zu schwer faßbar sei. Indessen ist der Chor der Gärtner und Gärtnerinnen im „Fortunat“ (S. 177 des Clavierauszuges) thatsächlich doch so rhythmisirt, daß je sieben Viertel unter einem Hauptaccent stehen, wenngleich der Componist, der leichtern Ausführbarkeit halber, äußerlich Drei- und Vier-Vierteltakt wechseln läßt. Die Anwendung vom $\frac{6}{16}$- und $\frac{8}{16}$-Takt in den „Acht deutschen Gesängen“, vom $\frac{12}{16}$-Takt in der C-dur-Sonate zeigt, wie Schnyder auch den allgemein üblichen Rhythmengeschlechtern durch feines Nachsinnen neue Seiten abzugewinnen weiß.

Das andere Werk ist eine „Formenlehre der Instrumentalmusik“ (Leipzig, Merseburger 1862; 2. Aufl. 1879). Wenn es beim Lehrer mehr noch, als auf den Umfang, auf die Gründlichkeit des Wissens und die Klarheit der Darstellung ankommt, so darf man auch in diesem kleinen Lehrbuche einen vortrefflichen Musikpädagogen erkennen. Was den Stoff betrifft, so ist er allerdings wesentlich auf die Zeit der jüngeren Classiker von Haydn an beschränkt. Die älteren Formen der Sonate und des Concerts, wie die Italiener am Ausgang des 17. Jahrhunderts sie fertig hinstellten und Seb. Bach dann in unerschöpflicher Weise umbildete, bleiben von der Betrachtung ausgeschlossen. Aber das abgesteckte Gebiet beherrscht der Autor vollkommen, und musterhaft ist, wie er den Schüler von den einfachsten Elementen an Schritt vor Schritt vorwärts führt. Schnyder selbst nennt diese seine Formenlehre „erschöpfend und

wissenschaftlich abgeschlossen". Hiergegen müßten wir freilich eben sowohl Widerspruch erheben, wie gegen jeden Anspruch, das unbegrenzte Wachsthum der Kunst von vornherein durch Speculation irgendwie einzuengen. Die Lust am Systemisiren und ein Uebervertrauen auf die Kraft der absoluten Doctrin gehört vielleicht auch zu den trügerischen Gewinnsten, welche er aus Voglers Lehre zog.

Da in dem Verzeichniß der Werke Schnyders, welches den Lebenserinnerungen beigegeben ist, sich auch eine Rubrik „Schriften" findet, so hätte unter ihr wohl die „Formenlehre der Instrumentalmusik" angeführt werden können, denn der Inhalt ist doch Schnyders geistiges Eigenthum [1]). Ebenso war hierin ein Nachweis der theoretischen und kritischen Aufsätze zu geben, die er im Laufe der Jahre in verschiedenen Musik-Zeitschriften und vielleicht auch anderswo veröffentlicht hat. Die in ihnen niedergelegten Kunstansichten bilden einen wesentlichen Beitrag zur Charakterisirung des ganzen Mannes. Schnyder war voll regsten Interesses für alles, was in seiner Zeit an neuen Culturelementen hervortrat, und in dieser Beziehung ein ganz moderner Mensch. Höchst seltsam ist, daß man davon in seinen Compositionen so wenig merkt; sein Wesen ruht auf einem starken, niemals ganz beglichenen Widerspruch. Er lebte und webte in dem Anschauungs- und Gefühls-Kreise, den unsere großen Dichter geöffnet haben. Er besaß selbst eine merkenswerthe poetische Begabung; zeigt sich diese auch weniger originell als

[1]) Das Verzeichniß enthält einige Unrichtigkeiten. Die S. 377 oben angeführten „Ein- und mehrstimmigen Gesänge mit Pianobegleitung", welche bei Breitkopf und Härtel erschienen sein sollen, sind identisch mit den „Deutschen Gesängen. I. Heft. Bonn, Simrock". Das Männerquartett S. 379 „Woher ich kam" ist nicht ungedruckt, sondern steht als Nr. 4 in den Sechs Männerchören über Gedichte von Goethe. Auch das Lied „Die Bekehrte" (S. 379) ist gedruckt in den „Acht deutschen Gesängen". Bei dem Quartett „Der Friede" (S. 376) mußte bemerkt werden, daß es ursprünglich zu der Pestalozzi-Cantate von 1817 gehörte. Die Ouverture für großes Orchester S. 377 steht wohl nicht in C-moll, sondern in G-moll; vergl. S. 78 unten.

anempfindend, so hat er doch mehr als ein Gedicht geschaffen, das sich neben die besten anderer schweizerischer Dichter stellen kann[1]). Wenn wir lesen, wie er sich gemeinsam mit seiner Caroline an einem besonders schön gelegenen Plätzchen am Vierwaldstätter See in Klopstockschen Oden berauschte, wie das Stück Ossianscher Poesie in „Werthers Leiden" ihm von Jugend auf ans Herz gewachsen war, wie er Jean Paul über alles liebte, Rückert zeitlebens in verehrender Freundschaft zugethan blieb, wie ihm Weber und Spohr persönlich nahe standen und anderes mehr, so erwarten wir nun auch in seinen Compositionen ein tüchtiges Stück Romantik zu finden. Allein diese ist nicht da, die Cherubinismen seiner Oper und manche äußerliche Anlehnungen an Spohr können darüber nicht wegtäuschen. Er suchte den ganzen Reichthum der neuen Zeit in sich aufzunehmen, aber in Musik haben sich ihre Ideen bei ihm nicht umgesetzt. Hält man dieses fest, so ist von selbst begreiflich, warum er als alter Herr der neueren deutschen Romantik nicht mehr folgte. In Schumann konnte er sich nicht finden und beurtheilte ihn ungerecht; von Wagner wollte er natürlich noch weniger wissen, sein Diktum über ihn anläßlich des „Tannhäuser" ist aus Hauptmanns Briefen an Hauser (II, 179) bekannt. Wenn ihn aber Ambros Schumanns wegen verächtlich abfertigt,[2]) so verräth solches eine für einen Historiker bedenkliche Befangenheit. Man soll keinem Baume seine eigene Rinde mißgönnen. Schnyder war kein großer Componist, aber ein sehr tüchtiger Musiker, der mit Ernst und Aufrichtigkeit für die Förderung seiner Kunst bemüht und selbst noch über das Grab hinaus

---

[1]) Eine Sammlung seiner Gedichte hat 1869 Müller von der Werra herausgegeben (Leipzig, J. J. Weber). Auf Gottfried Kellers Besprechung dieser Gedichte (Nachgelassene Schriften und Dichtungen. Berlin, W. Hertz. 1893. S. 23 ff.) weise ich hier um so lieber hin, als ihr einige hübsche persönliche Erinnerungen an Schnyder angehängt sind.

[2]) Culturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart. 1860. S. 83.

besorgt gewesen ist[1]). Es ist richtiger, solche Männer aus sich verstehen zu lernen, als sie zur Vergleichung neben größere heraufzuheben und dann geringschätzig fallen zu lassen. Wie sagt Schnyder doch selbst? „Wie nicht Alles Genie seyn kann, so ist auch nicht Alles Schwächling, und die Mehrzahl der Künstler würde etwas Tüchtiges leisten, wenn jeder in sich die Kräfte sorgfältig entwickelte, die er freigiebiger oder karger von der Natur empfing. Nicht einzelne große Sterne bilden den gestirnten Himmel in seiner Herrlichkeit; das Firmament wäre öde, hätten wir nur die wenigen Sterne erster Größe; der vereinigte Glanz der Tausend und Tausend großen und kleinen Welten, ihre Unzählbarkeit ist's, was so erhaben auf uns wirkt" [2]). Und darum habe ich gern die Gelegenheit ergriffen, über den körnigen Schweizer, der seinem Vaterlande, und nicht nur diesem, Ehre gemacht hat, etwas ausführlicher zu sprechen.

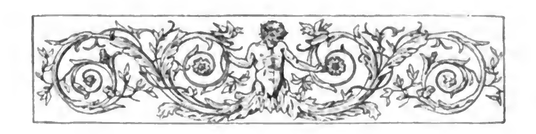
---

[1]) Seiner Stiftung ist es zu danken, daß Emil Vogels grundlegendes Werk: „Bibliothek der gedruckten weltlichen Vocalmusik Italiens aus den Jahren 1500—1700" (Berlin, A. Haack. 1892. Zwei Bände) hat erscheinen können. Auf anderem Wege wären die Mittel dazu kaum zu beschaffen gewesen.

[2]) Caecilia, Band II, S. XXXVII.



Ueber Robert Schumanns Schriften.



Den Kunstwerken, welche nicht im Raume, sondern in der Zeit erscheinen, ist es eigen, daß sie, um zu fortgesetzter Wirkung zu kommen, immer gleichsam wieder neu geschaffen werden müssen. „Nachschaffen" nennen wir diesen Vorgang: der zu wandelnde Weg ist gebahnt, die einzuschlagende Richtung genau vorgezeichnet, aber wer eigener Schöpferthat sich ganz entschlüge, würde doch nicht ans Ziel gelangen. Es folgt daraus, daß man, streng genommen, niemals dasselbe Musikstück wieder hören kann. Selbst der Componist spielt sein eigenes Werk nie wieder genau so wie das erste Mal, da es fertig aus seinem Geist hervorgegangen war. Besorgen vollends Andere den Act des Nachschaffens, so drängt mit Nothwendigkeit „immer fremd und fremder Stoff sich an". Wachsen jüngere Geschlechter nach mit neuen Anschauungen, so tragen sie unwillkürlich etwas von diesen in das nachzuschaffende Werk hinein. Daß der ausübende Künstler ganz in dem innersten Wesen des Kunstwerks aufgehe, seines eigenen Ichs sich möglichst entäußere, gilt zwar mit Recht als die höchste Forderung, die an ihn gestellt werden muß. Aber vollständig zu erreichen ist dieses Ideal nicht. Bewegung ist alles an einer Tonschöpfung, Bewegung und Wandel.

Ein Jeder sieht, welche Schwierigkeiten entstehen müssen, wenn solch ein flüssiges, unfaßbares Wesen einer prüfenden Be-

trachtung unterzogen werden soll. Es hält ihr nirgends still. Vergleichsweise noch leichter läßt sich ihm beikommen durch mündliche Erklärung, die sich an die völlige oder stückweise Reproduction des Tonwerkes anschließt, voraus und rückwärts schauend vorgeht, die Hauptzüge hervorhebt, ihrer Verflößung mit dem Nebensächlichen nachspürt, die Elemente zu finden sucht, welche die Besonderheit des Kunsteindrucks bedingen. Auch hier wird der betrachtende Erklärer sich auf Schritt und Tritt dadurch gehemmt fühlen, daß die Einzelheit im Musikstück nichts ist außerhalb des continuirlichen Flusses des Ganzen; nichts, oder doch etwas völlig Verschiedenes. Kann dies auch in gewissem Sinne von jedem Kunstwerke gesagt werden, das den Anspruch auf einen harmonisch geordneten Organismus erhebt, so gilt es doch für die Musik im stärksten Maße. In stärkerem als für die Dichtung, und wiederum stärker für die gespielte Musik als für die, welche gesungen oder gesungen und gespielt wird. Denn Element, Ideal, Naturschönes, oder wie man es nennen will, der nur gespielten Musik ist eben die absolute Bewegung, und jeder Versuch, sie für besondere Zwecke zum Stillstehen zu bringen, trifft viel tiefer verletzend in das Innere des Ganzen, als wenn die durch Worte hervorgerufenen Vorstellungen wie vom ewigen Strom der Töne umspülte Inseln der Beobachtung feste Stütz- und Ruhepunkte gewähren.

Wie nun aber, wenn die Aufgabe gestellt ist, durch geschriebenes oder gedrucktes Wort ein Musikstück zu schildern? Man kann, wie beim mündlichen Vortrag die lebendige Reproduction, so hier das durch Tonzeichen fixirte Werk zur Grundlage nehmen. Wie die aufgezeichnete Wortsprache, kann man auch die aufgezeichnete Tonsprache lesen lernen, es läßt sich daher auf der Verbindung beider eine literarische Leistung aufbauen. Aber das Musiklesen ist ein sehr viel abstracterer und verwickelterer Vorgang. Abstracter, weil das Gelesene größtentheils nur innerlich vorgestellt werden kann, während es dem Wortleser jeden Augenblick frei steht, aus der innerlich gehörten in die laut ge-

sprochene Rede überzugehen. Verwickelter ist der Vorgang, insofern es sich bei der Musik nicht um die Vorstellung eines einzelnen Tones und seiner Einordnung in die Tonfolge handelt, sondern um das gleichzeitige Erfassen verschiedener Tonfolgen in verschiedenen Bewegungen und Tonhöhen, auch in verschiedenen, unaufhörlich wechselnden Klangfarben. Es ist hierzu eine weit lebhaftere Klangphantasie erforderlich, als sie der Wortleser nöthig hat, dem außerdem die Arbeit dadurch erleichtert wird, daß in der Sprache die Worte sich viel mehr zu Symbolen verflüchtigt haben, während für die Wirkung der Musik der sinnliche Klang ein überaus wichtiges Mittel ist und bleibt. Es kann also nicht daran gedacht werden, daß das Musiklesen jemals auch nur annähernd so allgemein werde wie das Wortlesen. Aber selbst würde es dies: zu der analytischen Beschreibung eines Tonstückes auch nur in seinen bedeutsamsten Eigenschaften gehört eine solche Umständlichkeit, es besteht ein so schreiendes zeitliches Mißverhältniß zwischen dem Vorüberschweben der luftigen Tongestalt selbst und den durch die schwerfällige Maschine vielfältiger Reflexion in Bewegung gesetzten inneren Vorstellungsfolgen, daß kaum noch von einer Aehnlichkeit der auf beiden Wegen gewonnenen Eindrücke gesprochen werden könnte.

Dennoch werden solche Analysen immer nothwendig bleiben, wo es ausschließlich lehrhafte und kunstwissenschaftliche Zwecke gilt. Die Zergliederung eines Musikwerkes bis in seine kleinsten Theile darf sich Keiner erlassen, der praktisch lernen will, wie man es machen soll, und zeigen, wie man solche Zergliederungen anstellt, ist gewiß eine wichtige Aufgabe der Compositionslehre. Nicht anders auch, als auf diesem Wege wird die Erkenntniß dessen gewonnen, was ein Kunstwerk von dem anderen, was bei weiterer Umschau einen Meister von dem andern unterscheidet. Die geschichtlichen Zusammenhänge lassen sich, wenn man ihre feinsten Fasern bloßlegen will, ohne eindringende analytische Arbeit nicht aufzeigen. Aber selbstverständlich wenden sich solche Arbeiten nur an den kleinen Kreis der „Eingeweihten", da sie bestimmte fachmäßige Vorkenntnisse voraussetzen. In alter Zeit waren

sämmtliche Schriften über Musik von dieser Art, oder — da auch hiermit noch zu viel gesagt sein könnte — sie dienten theils der Compositionslehre, theils wollten sie das Wesen der Töne und Tonverbindungen in ein wissenschaftliches System bringen, wogegen es eine höhere geschichtliche Betrachtung der Musik bis gegen Ende des vorigen Jahrhunderts allerdings nicht gab. Den Eindruck eines Tonstückes in seiner Gesammtheit auf literarischem Wege dem Leser zu vermitteln, ein solches Unterfangen lag ganz außerhalb des Arbeitskreises der Alten; ich bezweifle, daß sie darüber je ernstlich nachgedacht, und wenn doch, daß sie es für ausführbar gehalten haben.

Diese Art des Schriftstellerthums beginnt mit Wilhelm Heinse's „Hildegard von Hohenthal", und es ist deutlich erkennbar, daß sie mit dem Wiedererblühen der deutschen Dichtung zusammenhängt, ihre Wurzeln also nicht im Boden der Wissenschaft hat, sondern der Kunst. Wie Heinse waren auch Wackenroder, Tieck und andere der ihm folgenden hervorragenden Musikschriftsteller ihrer hauptsächlichen Begabung und Thätigkeit nach Dichter. So eingreifend Friedrich Rochlitz als Herausgeber der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung" und durch seine eigenen Aufsätze über Musik gewirkt hat, es ist doch zweifelhaft, ob diese, an sich betrachtet, nicht geringwerthiger sind als seine zahlreichen Romane, Erzählungen, Charakterbilder und Schauspiele. Ludwig Rellstab erklärte, als er im December 1841 die von ihm herausgegebene Musik-Zeitschrift „Iris" eingehen ließ, ganz offen, er müsse jetzt wieder seinem Hauptziele nachgehen und größere poetische Werke schaffen. Wenn die Dichtungen dieser beiden Männer einen hohen Rang nicht einnehmen, so darf man wohl mit einiger Sicherheit voraussagen, daß in künftiger Zeit dieses auch bei ihren Musikschriften nicht der Fall sein wird, und daß die Wirkung, die sie mit ihnen machten, zumeist von der Neuheit der ganzen Richtung ausging. Wird doch schon heute, wie über Heinse, so auch über Rochlitz oft abfällig genug geurtheilt, und manchmal abfälliger, als sie es verdienen; ich meine, wenn die Er-

findungen, welche Rochlitz ganz unbefangen für geschichtliche Wahrheit ausgab, auch vor dem Richterstuhl der Wissenschaft den schärfsten Tadel verdienen, so müßte doch die Erkenntniß des geschichtlichen Zusammenhanges, durch den sein Wirken bedingt wurde, das Urtheil mildern. Will man ihn recht begreifen, so muß man ihn in das schillernde Licht setzen, das aus den Schriften E. T. A. Hoffmanns, seines Zeitgenossen und Freundes, hervorzittert. In Hoffmann fand die neue Richtung, welche nicht bei der technischen Beschreibung der Musik stehen bleiben, sondern das geheimnißvolle Wesen dieser Kunst und ihre entsprechende Wirkung durch die Mittel schriftstellerischer Darstellung faßbar machen wollte, ihren vollbürtigsten Vertreter. In seiner Natur verband sich musikalische Begabung und Bildung mit einem starken, eigenthümlichen Dichtertalent. Er war eine bahnbrechende Kraft. Will man des Unterschiedes zwischen Sonst und Jetzt voll inne werden, so vergleiche man irgend eine Abhandlung aus der Allgemeinen Musikalischen Zeitung, beispielsweise C. F. Michaelis' „Ueber den Rang der Tonkunst unter den schönen Künsten" oder Apels „Ueber Ton und Farbe" aus dem Jahrgange 1799—1800 mit „Johannes Kreislers Lehrbrief". Ueberhaupt steckt in den „Kreisleriana" — sie erschienen 1814 und 1815 — ein Gährstoff von erstaunlicher Kraft, der die ganze Musikschriftstellerei unseres Jahrhunderts durchdrungen hat. Viel mehr als wir uns jetzt noch bewußt sind, möchte der hier zuerst angeschlagene Ton auf unsere Anschauungen von gewissen Kunstwerken und Künstlern bestimmend eingewirkt haben. Die Bilder der drei großen österreichischen Instrumentalcomponisten, welche Hoffmann in Nr. 4 der „Kreisleriana" („Beethovens Instrumentalmusik") zeichnet und einander gegenüberstellt, sind mit solch tiefschauender, musikalischer Intuition erfaßt und zugleich mit so siegreicher dichterischer Kraft herausgestellt, daß sie heute noch ihre volle Wirkung thun. Vieles, namentlich das, was die Kunst Haydns betrifft, ist niemals schöner und mit eindringlicherer Bildhaftigkeit gesagt worden.

Es mußten Künstler sein, welche diese Art von Musikschilderungen unternahmen. Denn nur der Künstler richtet den Blick allewege auf das Ganze und begreift in ihm das Einzelne. Und nur durch einen Act inneren Schauens geht die Umformung des musikalischen Gehalts in den dichterischen vor sich, der dann, da es der Musik an einem Naturvorbilde fehlt, in Bild und Gleichniß zu Tage treten muß. In dieser Neugestalt geht er in die Phantasie des Lesers über und verwandelt sich dort gleichsam zum Klange zurück. Die Gefahr, solcherweise über Kunstwerke nur zu phantasiren, droht natürlich aus nächster Nähe. In der That sind neben einer Legion kleiner Geister, die etwas gethan zu haben glaubten, wenn sie ihre, ihnen unbenommenen Privatgefühle mittheilten, auch begabte Schriftsteller, wie Adolf Bernhard Marx, ihr nicht immer entronnen. Verwirrende Mißverständnisse, als ob der Leser in dem bildhaften Niederschlag eines Musikstückes nun dasjenige erfaßt habe, was der Componist habe „ausdrücken" wollen, als ob es Aufgabe des Musikschriftstellers sei, aus einer Sinfonie die dichterische „Idee" herauszuhaspeln, traten hinzu. Wird aber zugegeben, daß es sich um ein Gebiet handelt, welches wissenschaftliche und künstlerische Betrachtung gemeinsam beherrschen, so ist nicht mehr nach dem Was? zu fragen, sondern nach dem Wie? und der Unfug, der mit dem poetisirenden Beschreiben von Instrumental-Compositionen getrieben worden ist, darf nicht hindern, anzuerkennen, was in der Sache Richtiges liegt. Die umfassendste fachmäßige Kenntniß und Beurtheilungsgabe als selbstverständlich vorausgesetzt, bleibt doch das Eintauchen in ein poetisches Medium das einzige Mittel, in der Phantasie des Lesers jene Stimmung zu erwecken, in der jedes lebendige Tonwerk athmet, ohne die es todt ist, die es einheitgebend, zusammenschließend, schützend umgibt, wie die Haut den Körper.

„Wir halten die für die höchste Kritik, die durch sich selbst einen Eindruck hinterläßt, dem gleich, den das anregende Original hervorbringt." Es ist Robert Schumann, der diesen

kühnen Ausspruch gethan und sich damit und Anderen ein vielleicht unerreichbares Ziel gesteckt hat. „In diesem Sinne", fährt er fort, „könnte Jean Paul zum Verständniß einer Beethovenschen Symphonie oder Phantasie durch ein poetisches Gegenstück möglich mehr beitragen als die Dutzend-Kunstrichtler, die Leitern an den Koloß legen und ihn gut nach Ellen messen." Schumann als Musik-Schriftsteller ist Hoffmanns legitimer Erbe und größerer Nachfolger. Der Glanz, der ihn als einen der größten nachbeethovenschen Componisten umgibt, hat seine Schriften eine Zeit lang in den Schatten gedrängt. Man weiß, daß er als vierundzwanzigjähriger Jüngling die „Neue Zeitschrift für Musik" gründete, daß er sie zehn Jahre leitete und reichlich mit Beiträgen versorgte. Die Mehrzahl von ihnen hat er 1854 als „Gesammelte Schriften über Musik und Musiker" in vier Bänden herausgegeben. Doch ging deren Verbreitung anfänglich nur langsam von statten. Erst in den letzten zehn Jahren sind sich die Ausgaben schneller gefolgt; die beste hat im Jahre 1891 F. Gustav Jansen besorgt (Leipzig, Breitkopf & Härtel. Zwei Bände). In sie ist Alles aufgenommen, was als von Schumann herrührend festgestellt werden konnte; die Abänderungen, die er selbst für die „Sammlung" vorgenommen hatte, sind gewissenhaft vermerkt und durch fleißig und umsichtig gearbeitete Anmerkungen nach Möglichkeit alle dunkeln Punkte aufgeklärt, die in Aufsätzen, welche für den Augenblick geschrieben waren, nach Verlauf eines halben Jahrhunderts naturgemäß hervorgetreten sein mußten. Auch einen kurzen Lebensabriß hat Jansen vorausgeschickt, in dem er hauptsächlich der Entwicklung Schumanns zum Schriftsteller von dessen Schuljahren an nachgeht.

Schumanns Vorliebe für Hoffmanns Schriften und seine innerliche Verwandtschaft mit ihm ist, wenn es dessen überhaupt noch bedürfen sollte, gleichsam documentarisch bezeugt durch die Sammlung von Clavierstücken, welche er 1838 unter dem Titel „Kreisleriana" herausgab. Nicht Hoffmann allein ist es, an den er anknüpft; von großem Einfluß auf die Dichternatur in ihm

war Jean Paul. Auch dieser war für Musik tief empfänglich, und viele Stellen seiner Schriften zeigen, daß er den Eindruck, den Musik macht, in Worte zu bannen wußte. Hoffmann selbst stand unter Jean Pauls Zauber, und seine „Phantasiestücke in Callots Manier“, in denen sich die „Kreisleriana“, die Aufsätze „Ritter Gluck“ und „Don Juan“ befinden, hat Jean Paul in die Oeffentlichkeit eingeführt. Im Stile hat Schumann seine sehr ausgeprägten Eigenthümlichkeiten. Wenn er erzählt, kann man wohl an Hoffmann erinnert werden, an Jean Paul selbst dann nicht; wo es aber die Beschreibung eines Musikstückes gilt, das, was er in dem oben angeführten Ausspruche „Kritik“ nennt, zeigt er sich ganz anders. Kurze Sätze, und in ihnen der Gedanke zu einer Knappheit zusammengedrängt, oder auch in einer Flüchtigkeit nur angedeutet, die oft an Dunkelheit streift. Eine Schreibungeduld, die ihn über verbindende Mittelglieder fortreißt, ein Fliegen mehr als ein Entwickeln, da die Einfälle sich in solcher Fülle zudrängen, daß er sich darüber selbst einmal, fast ärgerlich in einer Parenthese Luft macht: „Ich kann vor Gedanken gar nicht auf die eigentlichen kommen.“ Das Gefühl von der Unzulänglichkeit des Wortes gegenüber der Musik beherrscht ihn stärker als Hoffmann. Er war eben der unvergleichlich reicher begabte Componist; sein Dichtertalent mag kaum viel geringer gewesen sein als das seines Vorgängers; sicher aber war es schwächer als sein eigenes musikalisches. So ist es denn allmählich gekommen, daß es unter diesem mehr und mehr verschwand. Aber nicht zurückgedrängt wurde es, nicht verzehrt oder erstickt, sondern gleichsam von liebenden Armen gänzlich eingehüllt. Es ist die entgegengesetzte Erscheinung wie bei Richard Wagner, der sich im Gange seiner Entwicklung zum immer stärkeren Betonen des poetischen Factors getrieben fühlte. Die Dichterphantasie bleibt bei Schumann dem Componisten immer und überall thätig, aber an der Gestaltung des Musikstückes — ich meine hier zunächst Instrumentalmusik — betheiligt sie sich immer weniger, nur durch einen von Innen herausleuchtenden Schein verräth sie, daß sie am Werke ist.

In Schumanns Schriften findet sich Weniges, was nur als Dichtung wirken soll: ein „Traumbild“ benanntes Gedicht über das Spiel von Clara Wieck und eine Humoreske in Prosa, „Der alte Hauptmann“; beide zeigen den geborenen Poeten. Mit allem Uebrigen verfolgte er einen doppelten Zweck: einen belehrenden und einen künstlerisch ergreifenden. Schumann glaubte an eine Entwicklungsperiode seiner Kunst, in deren Morgenröthe er stehe, und hielt es für seine Aufgabe, ihr den Weg frei zu machen und an ihrem Gedeihen durch Wort und That mitzuwirken. „Jünglinge, schafft fürs Licht!“ läßt er seinen Meister Raro sagen. Er besaß unleugbar einen agitatorischen Charakterzug und war sich, wenn er zur Feder griff, voll bewußt, daß er sich damit desselben Mittels zur Verbreitung seiner Ansichten bediente, das sich auf politischem Gebiete in jener Zeit als eines der wenigen wirksamen darbot. Die Parallele mit der Politik wird von ihm offen eingestanden. „Die Gegenwart wird durch ihre Parteien charakterisirt. Wie die politische, kann man die musikalische in Liberale, Mittelmänner und Reactionäre oder in Romantiker, Moderne und Classiker theilen. Auf der Rechten sitzen die Alten, die Contrapunktler, die Antichromatiker, auf der Linken die Jünglinge, die phrygischen Mützen, die Formenverächter, die Genialitätsfrechen, unter denen die Beethovener als Classe hervorstechen. Im Juste-Milieu schwankt Jung und Alt vermischt. In ihm sind die meisten Erzeugnisse des Tages begriffen, die Geschöpfe des Augenblicks, von ihm erzeugt und wieder vernichtet.“ In dieser agitatorischen Thätigkeit ist er Wagner ähnlich, doch viel weniger doctrinär als dieser, und legt, als der Frühlingssturm seiner Jugend verbraust und er als Componist auf die Höhe gelangt war, die Feder nieder, um nur dem musikalischen Schaffen zu leben. Welcher Art die Kunst der Zukunft sein sollte, die Schumann sich vorstellte, ist nicht leicht zu sagen. Wagner ging von Anfang darauf aus, ein musikalisches Nationaldrama zu schaffen, und hat dies eine Ziel sein Leben hindurch mit energischer Ausschließlichkeit verfolgt.

Schumanns Ideal war ein allgemeineres, aber auch unbestimmteres. Ihm mißfiel die verflachte, ausländernde Musikmacherei der zwanziger und dreißiger Jahre, die Beethoven und Schubert vernachlässigte, um Rossini und Herz zu huldigen, und er fühlte die Kraft in sich, Neues und Großes zu leisten. Er wollte dahin wirken, „daß die Poesie der Kunst wieder zu Ehren komme." Der Ausdruck ist mehrdeutig, und Schumann verstand augenscheinlich auch Verschiedenes darunter. Dem Poesievollen kann das Poesieleere entgegenstehen, das Nüchterne, Hausbackene, Philiströse; wenn Schumann auf die deutschen Capellmeisteropern sah, konnte er wohl fordern, daß mehr Poesie in diesem Sinne in sie einziehe. Aber die Poesie kann auch auf dem Wege in der Musik zu Ehren kommen, daß der Musiker mit dem Schönen und Bedeutenden, was die Dichterwelt hervorbringt, einen innigeren Bund schließt, sich mit den in ihr herrschenden Ideen erfüllt und von ihnen sich im eigenen Schaffen mehr oder weniger bestimmen läßt. Diese Richtung war nun zwar nichts Neues, hatten doch Beethoven, Weber und Schubert in ihr sich bewegt. Aber der Zustand der Ermattung, den das musikalische Schaffen in Deutschland nach Webers Tode vorübergehend gewahren ließ, konnte wohl die Besorgniß aufkommen lassen, als wirke der Geist jener Meister in ihrer Nation nicht mehr fortzeugend weiter. Daher bezeichnet es denn Schumann als einen Zweck seiner Zeitschrift, „an die alte Zeit und ihre Werke mit allem Nachdruck zu erinnern, darauf aufmerksam zu machen, wie nur an so reinen Quellen neue Kunstschönheiten gekräftigt werden können." Er schloß von seinen Bestrebungen keine der bestehenden Kunstgattungen aus, wennschon anfänglich eine Bevorzugung der Claviercomposition stark bemerkbar wird, da „das Floskelwesen sich am meisten in der Claviermusik zeigte". Später wird das Lied stärker betont. Die Hauptsache war und blieb ihm: Schaffen überhaupt, den eigenen künstlerischen Drang befriedigen. Wohin ihn dieser endlich einmal führen werde, darüber hat er schwerlich bis ins Einzelne nachgedacht.

Die Schriften geben Zeugniß von einer Frühreife des Urtheils, einem Reichthum an Beobachtungen des Seelenlebens, einem Tiefblick in die Vorgänge inneren künstlerischen Werdens, einem Hochflug der Gedanken, die erstaunlich sind. „Das Schöne in seiner ganzen Würde und Herrlichkeit auftreten zu sehen, welche günstigen Umstände müssen sich dabei vereinigen! Wir fordern dazu große, tiefe Intention, Idealität eines Kunstwerkes, Enthusiasmus des Darstellenden, Virtuosität der Leistung, harmonisches Zusammenwirken wie aus einer Seele, inneres Verlangen und Bedürfniß des Genießenden, momentan günstige Stimmung des Gebenden und Empfangenden, glückliche Constellation der Zeitverhältnisse und Interessen im Allgemeinen, sowie des specielleren Augenblicks, der räumlichen und anderer Nebenumstände, Mittheilung des Eindrucks, der Gefühle, Ansichten u. s. w. — Widerspiegelung der Kunstfreude im Auge des Anderen. Ist ein solches Zusammentreffen nicht ein Wurf mit sechs Würfeln von sechs mal sechs?" Das schreibt ein kaum zweiundzwanzigjähriger Jüngling. Mit welcher Feinempfindung ist hier alles berührt, was gerade die Darstellung eines Musikstückes bedingt! Wie schön wird sein volles, ungetrübtes Erscheinen als eine Gabe der Himmlischen erkannt, die gerade ihrer Seltenheit wegen so köstlich und unschätzbar ist, und wie hoch erhebt sich diese Anschauung über das gedankenlose, handwerksmäßige alltägliche Musikmachen, das ihm seine Zeit auf allen Gebieten zeigte! Dabei huldigt er doch keinem unklaren Idealismus, der nur fliegen kann, nicht stehen. „Verachten der materiellen Mittel entfernt vom Kunstideal." „Manche Geister wirken erst, wenn sie sich bedingt fühlen, frei; umgekehrt würden sie im Unendlichen zerflattern und verschwimmen." Aus dem Zusammenhange wird klar, daß er auf diesen Gedanken durch Shakespeare's Anlehnung an ältere Dichtungen geführt worden ist, daß er also gerade die großen und größten Künstler im Auge hat. Eine wie tiefe Wahrheit hier ausgesprochen wird, lehrt die Geschichte aller Kunstperioden. Denn gerade die mächtigsten Genies,

wie Bach und Beethoven, bedurften der festen Umfriedigung durch eine traditionell gewordene Kunst, um ihre dämonische innere Fülle nicht verheerend über die Gefilde des Schönen zu ergießen, sondern zu segensreichem Wirken zusammenzufassen. Tiefere musikgeschichtliche Studien zu machen, lag damals noch nicht im Zuge der Zeit, und auch Schumann hat sie nicht gemacht. Aber wo er den Blick auf die geschichtlichen Zusammenhänge wirft, sieht er instinctiv fast immer das Richtige. Dies gilt auch, so weit es die Natur menschlicher Beobachtungsgabe überhaupt zuläßt, von seiner eigenen Zeit. Er spricht einmal von Hummel, dem Schüler Mozarts. „Sollte diese helle Art zu denken und zu dichten vielleicht einmal durch eine formlosere, mystische verdrängt werden, wie es die Zeit will, die ihre Schatten auch auf die Kunst wirft, so mögen dennoch jene schönen Kunstalter nicht vergessen werden, die Mozart regierte und die zuerst Beethoven schüttelte in den Fugen, daß es bebte, vielleicht nicht ohne Zustimmung seines Vorfürsten Wolfgang Amadeus. Später nahmen Carl Maria von Weber und einige Ausländer den Königsthron ein. Als aber auch diese abgetreten, verwirrten sich die Völker mehr und mehr und wenden und strecken sich nun in einem unbequemen classisch-romantischen Halbschlaf." Daß er vor Anderen berufen war, diesen Halbschlaf zu einem Schlummer voll goldener Träume zu beruhigen, hat er vielleicht geahnt. Wie zur Geschichte, steht er auch zur Kunstphilosophie. Nichts liegt ihm ferner als Systematisiren. Er betrachtet den einzelnen Fall und gelangt von ihm aus zu gewissen allgemeiner gültigen Betrachtungen, aber nicht Gesetzen. Die Aesthetik von damals kannte dies Verfahren nicht, und der Hegelianer würde darauf mit mitleidiger Geringschätzung herabgesehen haben. Heute ist die Wissenschaft geneigt, es als das einzig Fruchtbare zu betrachten. Jedenfalls ist es für das lebendige Kunstverständniß mehr werth als die ausgebautesten Systeme. Einmal vergleicht Schumann den Jubelchor aus Beethovens „Ruinen von Athen" mit Webers Jubel-Ouverture, und nachdem er das Bild des Ersteren vor uns

hat aufsteigen lassen, kommt er zu dem Ergebniß: „Während in der Jubel-Ouverture ein Einziger mehrere Wünsche ausspricht, vereinigen sich bei Beethoven Alle zu einem und demselben". Wer dem Urtheil nachdenkt, wird finden, daß hierin nicht nur ein Gegensatz der beiden Compositionen, sondern auch der Gattungen und endlich auch der Gestaltungsart beider Meister angedeutet ist.

Es gibt kein Buch, das gerade für den Musiker so reich an Anregungen wäre zum Weiterspinnen der Gedanken, und keines, das ihm die Freude inniger Zustimmung häufiger bereitete. Und doch bezeichnen diese Vorzüge nur die eine Seite von Schumanns Schriften. Ich stellte oben dem lehrenden Zweck die kunstmäßige Wirkung gegenüber. Ließe sich trennen, was organisch ineinander gewachsen ist, so würde ich dieser eine noch höhere Bedeutung zumessen. Denn das Talent, musikalische Totaleindrücke hervorzurufen, tritt hier mit einer Kraft auf, die Alles weit hinter sich läßt, was vor und neben Schumann in dieser Art versucht worden ist. Er mag schreiben, was er will: sofort fängt es im Innern des Lesers an zu klingen, elementarisch, wie von versteckten Aeolsharfen. Die Gestalten hervorragender Künstler und Künstlerinnen: der Belleville, der Clara Wieck, der Henriette Voigt, Ludwig Schunke's, Henselts, Berlioz', Bennets, Gade's und vieler Anderer, schwimmen vorüber, wie von leisen Wogen gestaltloser Musik getragen. Ihre Charakteristiken sind niemals ausgeführt, es scheint, als würden nur flüchtige Skizzen geboten. Aber hierin liegt das Geheimniß ihrer Wirkung. Denn man überzeugt sich bald, daß Schumann mit dem Blick des Genies und der Liebe in die Tiefen ihres Wesens gedrungen ist. Er will aber nur die Stimmung wiedergeben, die von den Persönlichkeiten ausgeht; diese Bilder muthen an, wie Instrumentalstücke mit Ueberschriften, wie Tonsätze in verschiedenfacher, je ihrem Charakter entsprechender Instrumentation.

Seine Zeitschrift sollte von Künstlern geschrieben werden. Damit meint er aber nicht sowohl Leute, die von der Musik Profession machen, sondern solche, die kunstgemäß über künst-

lerische Dinge zu schreiben wissen. Das Kunstgemäße beruht für Schumann nun viel weniger darin, daß der Schriftsteller, eine tüchtige Kenntniß des musikalischen Handwerks besitzend, sich auf die technische Analyse eines Musikstücks verstehe. Er sagt vielmehr: „Ist auch die Theorie der treue, aber leblose Spiegel, der die Wahrheit stumm zurückwirft, aber ohne belebendes Object todt bleibt, so nenn' ich die Poesie die Seherin mit dem verbundenen Auge, der nichts verschlossen ist, und die in ihren Irrthümern oft am reizendsten erscheint." Demgemäß vermeidet er sichtlich das analytische Verfahren. Eingehend zergliedernd zeigt er sich nur ein einziges Mal: bei Berlioz' Symphonie „Épisode de la vie d'un artiste". Das congeniale Schauen des Ideals, das im Kunstwerke körperlich werden sollte, darauf sollte es bei der Beurtheilung ankommen. Und wenn dieses war, so verstand es sich von selbst, daß es den Lesern nur durch eine Art von Nachdichtung verständlich gemacht werden konnte. Die Besprechungen von Compositionen, welche trotz mancherlei gehaltvollen Beurtheilungen von Zuständen und Zeitfragen den größten Theil der Schriften Schumanns bilden, werden somit zu selbständigen Kunstwerken. Es ist nicht nöthig, die Compositionen zu kennen; es mag die Zeit kommen, wo diese längst vergessen sind (sie ist zum Theil schon gekommen), so werden die Schilderungen, zu denen sie den Dichter Schumann anregten, um ihrer selbst willen unvergänglich sein. Die Hauptaufgabe bei solchem Thun fällt dem bildlichen Ausdruck zu. Aus unerschöpflichem Quell strömen ihm die Mittel, das Hörbare ins Sichtbare umzusetzen. Wie Blumenketten winden sich die klingenden Bilder um das leichte Gerüst, das der fachmännische Musiker aufrichtet, seinen Holzgeruch mit Düften überwogend, es oft bis zum gänzlichen Verschwinden einhüllend. Seine Formenwelt ist reich und, wennschon dem Jean Paul zuweilen nachgeschaffen, doch in der musikalischen Schriftstellerei gänzlich neu. Kann man Aufsätze, wie über Field, oder über Dorns „Tonblumen" lyrische Gedichte nennen, so sind daneben

die Fälle dramatischer und novellistischer Behandlung nicht weniger zahlreich. Schumann hatte sich in die Vorstellung eines Geheimbundes junger, gleichstrebender Künstler hineinphantasirt, die er die „Davidsbündler" nannte, weil sie „todtschlagen sollen die Philister, musikalische und sonstige, vorzüglich die längsten". Unter ihnen führen der stürmische Florestan und der sinnige Eusebius das Wort, Charaktere, in welchen Schumann die Gegensätze seines eigenen Temperaments verkörperte. Daraus, daß diese einen und denselben Kunstgegenstand je nach ihrer Veranlagung beurtheilen, entwickelt sich eine dramatische Lebendigkeit von großem Reiz und eine Fülle der Gesichtspunkte, die jede einseitige und ungerechte Beurtheilung ausschließt. Stehen sich die Ansichten zu schroff gegenüber, so tritt ausgleichend und abschließend der Meister Raro ein. Die 1835 angeregte Frage eines Beethoven-Monuments in Bonn wird sogar von vier Seiten in überströmender Gedankenfülle beleuchtet. Zuweilen treten die Davidsbündler zu Sitzungen zusammen, einmal — in einem Aufsatz, der ihren Namen trägt (I, 10) — ihrer acht an Zahl. Da fliegen längere Erörterungen und kurze Sentenzen hin und her. Schumann hatte eine starke Vorliebe für den Aphorismus und in hohem Grade die Fähigkeit, einen Gedanken nicht nur in die knappste Form zusammenzudrängen, sondern diese auch in allen Regenbogenfarben versöhnend und anmuthig spielen zu lassen. Häufig kleidet er das, was er zu sagen hat, in ein romanartiges Gewand, und hier fällt es besonders auf, wie er sich in der Wahl der Formen niemals wiederholt. Bald ist Musikabend bei den Davidsbündlern, bald gibt der Redakteur einer Musikzeitung einen Ball, bald wird Fastnacht gefeiert, und Florestan steigt auf den Flügel und hält eine Rede. Ein andermal nehmen wir an einem Briefwechsel Theil, der zwischen Chiara, Eusebius und Serpentin geführt wird. Auch barocke Einfälle fehlen nicht, aus denen Hoffmanns Geist redet: der Psychometer des Magisters Portius regt ihn an, über eine Erfindung nachzusinnen, die Werth und Charakter von Compo-

sitionen auf mechanischem Wege rasch und untrüglich anzeigt; da bliebe kein Mozartgenie in der Welt verborgen, und um die Nothwendigkeit, von Person zu Person unangenehme Wahrheiten zu sagen, käme man hinweg. Eine Tabelle von Fragen und Antworten wird entworfen und mit einer Reihe von neuen Compositionen drollig experimentirt.

Im Stil kann Niemand seine Natur verleugnen. Die Welt kennt den Menschen Schumann, wie sie seine Compositionen kennt. Diese versucht man jetzt zu verkleinern, an den Seelenadel des Menschen, die Liebesfülle seines Gemüths, die jungfräuliche Reinheit seiner Empfindungen hat Niemand zu rühren gewagt. Auch die Schriften Schumanns spiegeln diesen Charakter zurück, und zu dem Genuß, den sie als Kunstwerke gewähren, gesellt sich der ethische Eindruck, der von seiner Persönlichkeit ausgeht. Jeder Künstler haßt die Negation: er will schaffen, nicht vernichten. So ist auch Schumanns Kritik im hervorragendsten Sinne eine aufbauende. Aber der Ton, in dem er seine genial überlegene Einsicht vernehmen läßt, ist von einer liebevollen Anmuth, die doch einzig dastehen dürfte in der Geschichte literarischer Kritik. Nicht, daß er etwas verschwiege oder flau beschönigte, was seinen Ansichten zuwiderläuft. Gegen die „Honigpinselei" und das altersschwache Banausenthum der Finkschen Zeitung, und was ihres Gleichen, hatte er sich ja gerade erhoben. Aber die Art, wie er tadelt, darin liegt es. Mensch und Künstler arbeiten sich hier in die Hände. Er ist unerschöpflich in den feinsten Wendungen, die Wahrheit zu sagen, ohne zu kränken. Schroff zurückweisend ist er eigentlich nur einmal aufgetreten, in seiner Kritik über Meyerbeers „Hugenotten", hier freilich auch verletzend bis zur Beleidigung und ungerecht. Sonst aber gilt von ihm das Wort, daß die Liebe glaubt und hofft und duldet. Schumann besaß eine starke humoristische Ader. Kenner seiner Musik wissen, wie originell sie sich in ihr äußert und wie er in diesem Betracht der unmittelbare, vielleicht einzige Nachfolger Beethovens ist. Als Schriftsteller fand er in dem

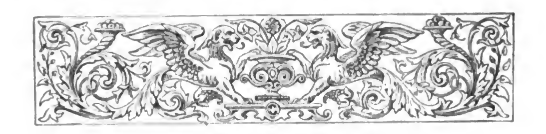
Humor die Mittel, auch das Unzulängliche in den Bereich des Schönen zu erheben, ohne ihm sein Wesen zu nehmen. Mit den Waffen der Satire kämpft er nicht und unterscheidet sich auch dadurch scharf von Wagner. Ich sage dies nicht, um zu einer Vergleichung zwischen dem künstlerischen Werth der Schriften beider aufzufordern. Wagner will Theorien vertheidigen oder über das Wesen gewisser Kunstwerke belehren. Man thäte ihm Unrecht, wollte man seine literarischen Arbeiten selbst als Kunstwerke auffassen in dem Sinne, wie Schumann das Werk vorgängiger Dichter fortsetzt und vollendet.

Vollendet — darf man sagen; denn es ist nach ihm Niemand gekommen, der in dieser Art Höheres geschaffen hätte. Wollte ich den Wirkungen nachgehen, die er als Schriftsteller geübt hat, so bekäme ich mit der gegenwärtigen Generation zu thun, was mir fern liegen muß. Als ihr Lehrer ihn bezeichnen, wäre auch ein falscher Ausdruck. Was seine Schriften zumeist charakterisirt: die Wiedergabe musikalischer Eindrücke durch die Mittel der Sprache, ist Sache des Talents und läßt sich nicht übertragen. Dennoch wird es erlaubt sein, Folgendes zu sagen. Die Aufgabe älterer Musikschriftstellerei war, durch Zergliederung zu lehren. Schumann hat in vollendeter Weise gezeigt, wie sich durch dichterisches Nachschaffen ein musikalischer Eindruck bewirken läßt, den nur das künstlerische Ganze gewährt. Das Ziel der Zukunft wird sein, mit der Schärfe einer Analyse, die alle Bestandtheile des Kunstwerkes und deren Beziehungen aufdeckt, die poetische Synthese zu vereinigen, die es lebendig wandelnd dem inneren Auge vorüberführt.



Ballade.





I.

Wer das zum Titel gewählte Wort in musikalischem Sinne heute ausspricht, denkt dabei an Carl Loewe. Es ist diesem Manne merkwürdig gegangen unter seinem Volke. Bis etwa um das Jahr 1848 ein Gegenstand warmer, oft begeisterter Theilnahme, trat er alsdann tief und tiefer in den Schatten. Von seinem Tode (20. April 1869) wurde wenig Aufhebens gemacht. Als Componist schien er fast verschwunden zu sein. Männer, die darin mit Recht eine Verarmung unseres musikalischen Lebens erblickten, gründeten 1882 in Berlin einen Loewe-Verein, dessen Zweck ist, dem größten Balladenmeister die ihm gebührende Beachtung wieder zuzuwenden. Die von diesem Vereine gegebene Anregung ist nicht ohne Wirkung geblieben; die Beschäftigung mit Loewe's Musik, die Würdigung ihres Wesens hat in den letzten zehn Jahren bemerkbare Fortschritte gemacht. Es hat sich gezeigt, daß die Liebe für ihn nicht gestorben war; sie glühte still im deutschen Volke weiter, wie wir es mit tief in uns gegründeten Empfindungen erleben, von denen Worte zu machen wir uns scheuen, die aber wie ungewollt über die Lippen treten, sowie der Reiz der Mitempfindung sie trifft.

Warum die Theilnahme für die Werke eines Künstlers oft so plötzlich zu erlöschen scheint, dafür kann es die verschiedenartigsten Gründe geben. Wenn das beginnende 17. Jahrhundert von Palestrina nichts mehr wissen wollte, wenn die Zeit Haydns

Sebastian Bach gleichgültig auf die Seite schob, so wirkten hier jene großen periodischen Bewegungen, die in der Geschichte einander wie Fluth und Ebbe ablösen. Mit Vereinen und Agitationen kann man sie nicht aufhalten, man muß sie kommen und gehen lassen, wie höhere Gesetze es erheischen. Sie vollziehen sich auch immer in weiten Verhältnissen: erst nach hundert Jahren gelangte Bach, erst nach zweihundert gar Palestrina wieder zu Wort, und mit Schütz scheint es noch länger dauern zu sollen. Aber innerhalb solcher großen Bewegungen gibt es eine Menge kleinerer Schwankungen, die von jenen nur bis zu einem gewissen Grade abhängen. Oft sind es Zufälligkeiten, Aeußerlichkeiten, oft geradezu launenhafte Wallungen des Geschmacks, die diesen und jenen Künstler plötzlich entthronen. Im zwanzigsten Jahrhundert wird man es schwer verstehen können, daß die sogenannten älteren Romantiker: Spohr, Weber, Marschner, Schubert, zu den jüngeren: Mendelssohn, Gade, Schumann, Wagner zeitweilig in einer Art von Gegensatz gestanden haben, da doch ein und derselbe starke Grundzug durch sie alle hindurchgeht. Der Gegensatz wird dann auch längst bedeutungslos geworden sein, er fängt schon jetzt an, sich mehr und mehr zu verwischen, ohne daß darum die Selbständigkeit der Individualitäten weniger lebhaft empfunden würde. Vor dreißig Jahren war er recht stark; welch' abfällige Urtheile hörte man in Musikerkreisen über Weber und Marschner, welch' kühl herablassende in der Oeffentlichkeit über Spohr! Neu erscheinende Talente wirken am stärksten durch das, was sie von ihren Vorgängern am bestimmtesten unterscheidet; gewinnen sie hierdurch die Theilnahme der Welt, so reizen sie zugleich zur Kritik der Vorgänger auf, die in der ersten Hitze immer ungerecht zu sein pflegt. Loewe gehört zu den älteren Romantikern. Es ist kein Zweifel, daß es Schumanns Liedcomposition gewesen ist, die gegen Loewe flau und ungerecht machte: die Gehaltfülle im Kleinen, das ahnungsvoll Andeutende, die überwältigende Innigkeit des Gefühlsausdrucks, die symphonische Verwebung von Gesang und

Clavier. Da man diese Dinge bei Loewe weniger oder überhaupt nicht fand, verschloß man sich gegen die ihm eigenthümlichen Vorzüge. Er wurde zurückgedrängt gerade in denjenigen musiktreibenden Kreisen, für die seine Balladen bestimmt waren. Sie eignen sich nicht für den Concertvortrag, sie sind Kammermusik und gehören vor eine auserwählte Gesellschaft. Das große Publicum wird niemals wissen, wofür es sich bei einem Balladenvortrag interessiren soll: für die lange Geschichte, die ihm erzählt wird, für die Bilder, welche die Musik vor ihm entrollt, oder für den Sänger, der häufig ganz dramatisch zu werden scheint. Es befindet sich im Zustande fortwährender Zerstreuung. Im kleineren, gleichmäßig gebildeten Kreise kann es dahin weniger leicht kommen. Von ihm aber nahm das Lied seit den fünfziger Jahren immer ausschließlicher Besitz und gewöhnte den Hörer mehr an die kleine, traulich anheimelnde oder geistreich anregende Form, entwöhnte ihn der behaglich und breit ausladenden. Auch ist der deutsche, häusliche Gesang mehr und mehr in die Pflege der weiblichen Welt übergegangen, ihr Uebergewicht hierin ist ein auffällig starkes geworden; zur Ballade aber gehört, einige Ausnahmen zugegeben, ein männlicher Sänger. Nun war die Clavierbegleitung Loewe's manchmal schwierig, der von der Singstimme geforderte Umfang zu groß, hier und da störte eine Altmodigkeit, ein Mangel an Gewähltheit. Ich bin aber überzeugt, daß es nur eines etwas kräftigeren Anstoßes bedarf, um ihn wieder in die Ehren einzusetzen, die ihm zukommen. Hat Weber durch keinerlei Bemängelung dem Herzen des deutschen Volkes entfremdet werden können, so wird es auch bei Loewe nicht geschehen. Er hat in seiner Weise kaum minder tief aus der deutschen Empfindung heraus gesungen. Ein zeitweiliges Aussetzen der Beschäftigung mit einem Künstler kann dem Interesse für ihn sogar förderlich werden. Man geht hernach mit frischer Empfänglichkeit, mit klarerem Blick an ihn heran, seine Eigenthümlichkeiten erscheinen in neuem, hellerem Lichte. An den Bestrebungen aber, die Loewe zu Gute kommen sollen, darf

ich, von Kindheit auf in seinen Balladen zu Hause, mich vielleicht mit einem bescheidenen Beitrage betheiligen. Ich lasse ihn gesondert ausgehen, weil sich wohl keine Veranlassung bieten wird, das, was ich zu sagen hätte, im Zusammenhange mit andern geschichtlichen Betrachtungen vorzubringen.

II.

Ballade in der Dichtkunst und Ballade in der Musik sind Begriffe, die sich nicht vollständig decken. Diese setzt jene zwar voraus, ist aber doch über sie nach mehr als einer Richtung hinausgewachsen, wie solches in andrer Weise bei der Romanze geschehen ist. Die deutsche Ballade als Dichtwerk läßt man von Bürger geschaffen sein; wer Jahreszahlen nöthig hat, hält sich an 1773, da die „Lenore" entstanden ist. Was Anfang unseres Jahrhunderts in das Empfinden der Deutschen als Balladenform einwuchs, ist freilich noch etwas Anderes, vor Allem etwas viel Geklärteres, und es wird nicht geleugnet werden können, daß die Reinigung und endgültige Festsetzung des Begriffs durch Uhland vollzogen ist. In Bürgers erzählenden Dichtungen spielen sehr verschiedene Elemente durcheinander. Stark hervortretend ist das Romanzenhafte im Sinne Schiebelers und Löwens, die parodirend im ironischen Bänkelsängerton unterhaltliche Abenteuer vortragen. Stärker noch ist ihnen der Stempel jenes wüsten, zügellosen Studentenliedes aufgeprägt, das, eine geschmacklose Mischung von Volks- und Gelehrtenpoesie, doch so nothwendig zum Charakter des 17. und 18. Jahrhunderts gehört; Bürger hatte in Halle studirt, das damals auch in diesem Punkte eine Hochschule war. Dazu kommt aber der Einfluß der echten, stimmungsvollen Nordländer-Ballade, wie sie der Engländer Percy in seiner berühmten Sammlung 1765 der literarischen Welt zum Geschenk gemacht hatte. Endlich noch ein Anklang an das Volksmäßig-Kirchliche; er äußert sich meist nur im Bau der Strophen und Zeilen, ist aber für das musikalische Ohr unverkennbar und von den Zeitgenossen nachweislich auch empfunden worden. Es darf sogar behauptet werden, daß es nicht zum

wenigsten dieser Klang gewesen ist, der Bürgers Balladen die rasche Volksthümlichkeit eintrug. Denn der wirkliche Volksgesang bestand damals fast nur noch in den Chorälen der evangelischen Kirche; was weitgreifende Wirkung üben wollte, that wohl, wenn es irgendwie an sie sich anlehnte. So bunt und einander widersprechend die Ingredienzen von Bürgers Dichtungen nun sind, so geschmacklos oft ihre Mischungen — ein sicherer Instinct für das Packende, die Gabe großer Anschaulichkeit und ein starkes Temperament waren sein eigen. Er hat eine neue Bahn gebrochen; in der deutschen Dichterwelt war man sich darüber sogleich klar. Nicht so innerhalb der Kaste der Musiker.

Ihnen ward in der Ballade eine neue Form geboten, die sie wohl reizen konnte, der sie aber mit ihren damaligen Kunstmitteln nicht gerecht zu werden wußten. Die Gesangsmusik hatte sich — wenn man von der Motette und ihrem Spruchtexte absieht — bis dahin nur am strophischen Gedicht und an der Madrigaldichtung entwickelt. Auf jenem beruht Alles, was Choral, Arie im älteren Sinne, Ode, Lied, Romanze hieß. Die madrigalische Form war Vermittlerin der italienischen Erfindungen geworden: der Oper, des Oratoriums, des älteren Vocalconcerts, der Cantate. Nun gab sich zwar auch die Ballade strophisch, und äußerlich war kein Hinderniß, sie wie ein Lied absingen zu lassen. Aber der lebhafte Wechsel der Empfindungen und Stimmungen, die Mannigfaltigkeit der Vorgänge, das Streben der Dichter nach greifbarster Bildlichkeit — alles dies mußte den Musiker mahnen, daß auch seiner Kunst dergleichen darzustellen nicht unmöglich sei. Wir besitzen Compositionen der „Lenore“, in denen alle zweiunddreißig Strophen nach derselben Melodie abgesungen werden (Kirnberger), und solche, in denen die Strophenmenge auf wenige unterschiedliche Melodien vertheilt wird (Reichardt). Strophenmäßige Compositionen anderer Balladen Bürgers, Goethe's und geringerer Dichter sind gleichfalls in Fülle vorhanden. Aber sofort zeigen sich auch die Versuche, der Ballade ein weiteres und reicheres musikalisches Gewand zu wirken.

Johann André aus Offenbach, einer der begabtesten unter jenen deutschen Operncomponisten, die Johann Adam Hillers Singspiel zu Mozarts „Entführung“ und „Zauberflöte“ hinüberleiteten, machte den ersten Versuch. Er componirte die „Lenore“ für eine Singstimme und Clavier in der Weise, daß in der Regel jede Strophe ihre eigene Musik erhielt; wo im Gedicht Wiederholungen derselben Wendungen, dieselben oder ähnliche Vorgänge sich finden, bediente er sich auch der gleichen oder doch ähnlicher Tonreihen. Hierdurch und weil der Componist die musikalischen Cäsuren gern mit den Schlüssen der Gedichtstrophen zusammenfallen läßt, kommt ein Anklang an strophische Construction in das Ganze, und dieses ist im Hinblick auf Loewe's viel späteres Wirken wichtig festzustellen. Sonst aber heftet sich die Musik an die Handlung des Gedichts und läßt sich von ihrem Sturmritt mit fortnehmen. Diese „Lenore“ ist viel gelobt worden und mit Recht. Sie vereinigt Einheitlichkeit der Stimmung mit charakteristischer Mannigfaltigkeit: auch der bänkelsängerische Romanzenton, der in den erzählenden Theilen einige Male angeschlagen wird, erweist sich zur Sonderung der Hauptgruppen der Ereignisse und zur Hebung der schauerlichen umgebenden Vorgänge wirksam. Er fügt einen Zug derber Volksthümlichkeit ein. Für das Volksmäßige in edlerem Sinne sorgt eine Choralreminiscenz:

Horch Glockenklang! horch Todtensang:
„Laßt uns den Leib begraben!“

Dem Componisten ist nicht entgangen, daß hier der Anfang eines altevangelischen Sterbechorals angedeutet wird: er läßt die Melodie desselben sogar mit ihrem Originaltext eintreten, obwohl dieser sich in das Metrum der Bürgerschen Strophe nicht ganz fügt. Andrés „Lenore“ ist gewiß die beste Ballade, die vor Loewe geschrieben ist, aber auch eine ganz vereinzelte Erscheinung in ihrer Zeit. Da keine Kunstform vom Himmel fällt, wird man bei dieser um so schärfer zusehen dürfen, welche Verbindungsfäden sie an ihre Umgebung knüpfen. Diese „Lenore“

gehört in den Kreis der deutschen Oper. Der damaligen, wohlverstanden; schon zwanzig Jahre später wäre ein solcher Seitentrieb aus gleicher Wurzel nicht mehr möglich gewesen. Das strophische Lied bedeutete für das älteste deutsche Singspiel sehr viel, man darf es dessen wichtigste musikalische Form nennen; zieht man den musikalischen Theil aus einem solchen Singspiel heraus und stellt ihn für sich zusammen, so ergibt sich beinahe eine durch einen dramatischen Vorgang verbundene Liederreihe. Liedform und Drama in Verbindung zu bringen, beider Bund durch einzelne, reicher illustrirte pathetische Recitative und Gesänge zu krönen, das war so ziemlich das Verfahren, das Hiller bei seinen Opern verfolgte, und das André hier ohne Sorge um einen engeren, rein musikalischen Zusammenhang auf die Ballade übertrug. Nicht anders ging er auch zu Werke, als er Bürgers „Weiber von Weinsberg" componirte. Nachdem ein Mozart dagewesen war, hatte sich der deutsche Opernstil schon viel stärker ins Großdramatische entwickelt, und wenn man von diesem neuen Stile aus zur Ballade kommen wollte, mußten sich ganz andere Gebilde ergeben. Was denn in der That geschehen ist. Wäre nicht André von der Oper seiner Zeit aus an die Composition der „Lenore" herangegangen, so bliebe auch die Ausgestaltung unerklärlich, die er ihr später hat angedeihen lassen. Er richtete die Clavierbegleitung für volles Orchester her, leitete das Werk mit einem düsteren Instrumentalsatz ein und vertheilte den Gesangspart in verschiedene Rollen. Alles Erzählende wird von einem Tenor vorgetragen, der gleichsam den Rhapsoden darstellt; Lenore, die Mutter, der gespenstische Reiter werden redend eingeführt, jene Sopran, diese Alt, der letzte Baß singend. Ein vierstimmiger Chor der Geister, die das Grab umtanzen, macht den Schluß; auch jene Choralzeile „Nun laßt uns den Leib begraben" wird wirklich vom Chor gesungen. Dabei ist aber am Gedicht sonst nichts geändert; selbst wo Rede und Gegenrede durch kleine erzählende Mittelglieder getrennt sind, werden diese vom Rhapsoden recitativartig ganz getreulich be-

richtet. Merkwürdig scheint sich hier der Stil der Passionsmusiken zu erneuern, der ja auch unserer Zeit durch Bachs Werke wieder vertraut geworden ist. Dennoch ist die Veranlassung eine ganz verschiedene; dort war sie eine praktisch-liturgische gewesen, bei der Ballade war sie eine rein künstlerische. Auch hinsichtlich dieser scheinbaren Dramatisirung sollten spätere Componisten sich wieder auf dem Standpunkte André's finden lassen. Aber so wenig wie zwischen ihm und Loewe ein directer Zusammenhang besteht, ebenso wenig zwischen den Chorballadensängern und André. Ein Beweis, daß ähnliche Kunsterscheinungen unter ganz verschiedenen Bedingungen wachsen können, und man sich hüten muß, von Aehnlichkeit sofort auch auf Verwandtschaft zu schließen.

Aus den von Eschenburg übertragenen und 1777 herausgegebenen altenglischen und altschottischen Balladen hat Christian Gottlob Neefe 1784 „Lord Heinrich und Kätchen" in Musik gesetzt. Neefe gehört neben André zu den erfolgreichsten Talenten aus der Frühzeit des deutschen Singspiels, und diese seine Ballade ist in ähnlicher Weise aus dessen Geist geboren, wie André's „Lenore". Von den acht Strophen des Gedichts haben die fünf ersten je ihre eigne Musik, die drei letzten werden mit kleinen Abweichungen nach derselben Melodie abgesungen. Auf diese Weise ist es gelungen, der Form eine gewisse Festigkeit zu geben. Sollte man sonst noch Zweifel hegen, aus welcher Familie diese Ballade stammt, so würden sie durch die Einmischung von zwei kleinen Recitativen in die liedhaften Gebilde beseitigt werden.

In den siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts, als die deutsche Ballade begründet wurde, gab es in der Theatermusik eine monodramatische Richtung, die nicht übersehen werden darf. Da war eine „Polyxena", welche F. J. Bertuch in Weimar gedichtet und Anton Schweitzer 1774 componirt hatte. Die Vermählung der Polyxena mit Achilleus hatte den Frieden zwischen Trojanern und Hellenen besiegeln sollen; aber bei den Hochzeitsfeierlichkeiten war Achilleus von Paris heimtückisch getödtet worden. Ihm errichteten die Griechen ein Grabmal am Helles-

pont. Das Monodrama führt uns die Polyxena vor, wie sie, aus Troja entflohen, am nächtlichen Strande die Grabstätte des geliebten Todten sucht und, nachdem sie sie endlich gefunden, sich selbst auf ihr den Tod gibt. Ein Werk, ausgezeichnet durch die Feinheit, mit der die Ausdrucksmittel dramatischer Musik ineinander gewoben sind, durch die Sorgfalt, mit der die Musik den scenischen Vorgängen folgt. Stärker noch wirkten auf die Zeit die Melodramen Georg Benda's: „Ariadne auf Naxos" und „Medea". Auch sie beruhen wesentlich auf dem dramatischen Monolog, vor Allem „Medea"; in dem anderen Stücke lösen Theseus und Ariadne sich ab als Träger der Handlung.

Nur wenn man diese Erscheinungen im Auge behält, wird Friedrich Ludwig Aemilius Kunzens „Lenore. Ein musikalisches Gemählde" stilistisch verständlich. Das sonderbare Werk des begabten Mannes, der, ein Lübecker von Geburt, doch als ein Hauptbegründer national-dänischer Tonkunst dasteht, erschien um 1788 in Kopenhagen. In ihm werden nur die Worte der redend eingeführten Personen gesungen, diese aber nicht wie in André's ausgeführter Bearbeitung von verschiedenen Stimmen, sondern von einer und derselben, der freilich ein großer Umfang zugetraut wird. Die erzählenden Partien werden gesprochen, bald zur Claviermusik, bald auch ohne sie. Einige Male gehen die gesprochenen Worte sogar zum Gesange weiter. Also theils eine Art von Duodram, theils Melodram, theils beides zusammen, theils noch etwas Anderes. Das Abwechseln zwischen Gesang und gesprochener verbindender Erzählung war Brauch der Volksromanze; man kann ihn in seiner Entartung noch heute als Jahrmarktsbelustigung hören. In Johann Friedrich Löwens Romanzen, die 1771 in „neuer verbesserter Auflage" erschienen, ist die Geschichte von Gilbert, Kunigunde und Landri in dieser Form dargestellt. Kunzen stand dem nordwestdeutschen Dichterkreise, der das Panier der Volksdichtung zuerst entrollte, näher als André. Alle die Ideen dieser Männer fanden bei ihm Anklang und durchkreuzten sich wunderlich mit denen, die sein

Musikerthum ihm zuführte. „Lenore fuhr ums Morgenroth Empor aus schweren Träumen," hören wir Jemanden sprechen. Nun eine beklommene, sich angstvoll dehnende Claviermusik, ein jähes Aufschnellen, ein wimmerndes Sichwinden. „Bist untreu, Wilhelm, oder todt? Wie lange willst du säumen?" läßt sich der Gesang einer Sopranstimme vernehmen. Dann wieder gesprochene Worte von König Friedrich und der Prager Schlacht zu den aufzuckenden und winselnden Tongängen des Claviers. Unbegleitet erzählt der Rhapsode von dem Frieden zwischen König und Kaiserin und der Heimkehr der Krieger. Ein fröhlicher Marsch verbreitert und vertieft die von ihm geweckten Vorstellungen. Wieder tritt der Rhapsode allein vor und schildert Scenen beglückten Wiedersehens, der Clavierspieler führt sie auf sein Gebiet hinüber. Von dem Augenblicke an aber, wo der Erzähler sich zu der vergebens harrenden Lenore wendet, setzt die Musik das ganze Stück hindurch nicht mehr aus, bis auf eine Stelle am Schluß; beim Wittern der Morgenluft spornt der Reiter den Rappen zu immer größerer Eile, tumultuarisch, wild drängt die Musik vorwärts, wird stärker und stärker —„Wir sind zur Stelle!" klingt es dumpf, und hier auf dem höchsten Gipfel der Steigerung bricht die Musik mit einem Halbschluß plötzlich ab und überläßt das Letzte, Schaurigste dem Erzähler allein. Machtvoll noch einmal einfallend, sich aufbäumend, dann absterbend, verklingt sie im eintönigen Gesang der Geister. Der Affect in seiner Maßlosigkeit sprengt die Bande der Musik und bricht in die gesprochene Rede hinüber; dieses ist der Eindruck. Was in einer Composition, die nur Gesangswerk ist, als naturalistische Uebertreibung zu tadeln wäre, hat Berechtigung, wenn das Ganze von Anfang an auf das Zusammenwirken von Gesang und Rede gegründet ist. Die Stelle bekundet einen genialen Instinct für die Ausnutzung erlaubter Mittel.

Ueberhaupt zeugt Kunzens „musikalisches Gemählde" von einem ungewöhnlichen Phantasiereichthum und einer großen charakterschildernden Kraft. An musikalisch-poetischem Werth

ist es André's „Lenore" unfraglich überlegen. Allerdings gehört in der aufsteigenden Linie einer neuen Entwicklung Kunzen auch schon der zweiten Generation an. Die charakterisirende Benutzung des Chorals theilt er mit André, geht aber weiter als dieser. Während er die Sterbemelodie nicht singen, sondern aus der Mitte der Clavierbegleitung schauerlich herausklingen läßt, ist er den Anspielungen ans Kirchenlied nachgegangen, mit denen Bürger die Reden der Mutter ausgestattet hat. Einfache Leute, die nicht gelernt haben, ihren Empfindungen den eignen Ausdruck zu geben, greifen, um sich zu helfen, gern zum autoritativen Spruch oder Vers. Bürger wußte, was ihnen zu diesem Zwecke das Gesangbuch bedeutete. Aber Kunzen wußte es auch, und daß zum Volksgedicht die Volksmelodie gehört. Durch Anwendung einer Choralweise erzielt er für den tröstend-mahnenden Zuspruch der Mutter einen einfältig rührenden, höchst bezeichnenden Ton. Auch die nordisch-unheimliche Stimmung weiß er, der im „Holger Danske" die Ballade vom Ritter Oller singen konnte, intensiver herauszubringen, als André. Sein Werk zeigt am deutlichsten, welch' ein Ferment durch die neue Dichtungs-Gattung in die Musikwelt geworfen war, aber auch die Rathlosigkeit, wie die neu aufsteigenden Ideen zu gestalten seien. Daß es auf diese Weise endlich doch nicht gelingen konnte, wird Kunzen wohl selbst eingesehen haben.

III.

Wir gelangen in die zweite Periode der Geschichte der musikalischen Ballade. Ihren Mittelpunkt bildet Zumsteeg, ein Süddeutscher, und in Süddeutschland verläuft diese Periode auch. Die einfach strophische Ballade bleibt neben der durchcomponirten bestehen und ist überhaupt niemals ganz aufgegeben worden. Zuweilen erscheinen in einem und demselben Stücke beide Behandlungsarten gemischt, und hier stößt man bei Zumsteeg noch häufig auf den alten, ins Gassenhauerische schielenden Romanzenton. Uebrigens ist dies die Zeit, da im

Wesen der Romanze sich ein starker Umschwung vollzog. Es verlohnt sich, dabei einen Augenblick stehen zu bleiben.

Der Umschwung ist nicht von der poetischen Seite ausgegangen, sondern von der musikalischen, und auf Mozart zurückzuführen. Schon in einigen Sinfonien Haydns kommen Romanzen vor (z. B. in La Reine), aber hier sind es eben französische Lieder, die variirt werden, und daher der Name. Mozart hat in einigen seiner Concerte und Nachtmusiken die langsamen Mittelsätze Romanzen genannt. Nicht daß er dadurch eine besondere Formconstruction hätte bezeichnen wollen. Diese Sätze unterscheiden sich allerdings von andern Instrumental-Adagios durch eine rondoartige Gestalt; aber eine solche ist doch der gesungenen Romanze niemals eigenthümlich gewesen, kann also auch nicht dienen, die Wahl der Bezeichnung zu erklären. Das einfach Gesangliche der Melodien und ihr liedartiger Zuschnitt werden Mozart zunächst auf das Wort gebracht haben. Aber der übereinstimmende Charakter aller dieser Stücke deutet an, daß er darüber hinaus noch etwas Besonderes im Sinne hatte. Die Melodien sind von einer Süßigkeit und jugendlich holden Schwärmerei, wie sie selbst bei Mozart nicht zu häufig gefunden werden, das Klangcolorit besticht durch weiche, schwellende Schönheit, Düfte Hesperiens glaubt man zu athmen, und vielleicht ist es nicht Zufall, daß Mozart mehrere Male die italienische Form Romanza beischreibt. Wenn auch nur fünf solcher Stücke von ihm vorhanden sind, so haben sie als Werke des Genies doch genügt zu bewirken, daß die Romanze durch die Musikwelt fortan mit einem neuen Signalement wanderte. Sogleich Beethoven hat sich dieses für seine berühmten beiden Violin-Romanzen zu Nutze gemacht. In Webers frühesten vierhändigen Clavierstücken, in seiner Flöten-Romanze vom Jahre 1805, seinem zweiten Clarinetten-Concert und anderswo sehen wir Mozarts Anregung des Weiteren wirksam, und bis auf Schumann und Henselt läßt sie sich verfolgen. Sie ist auch da bemerkbar, wo der Name fehlt; eine ganze Reihe von Schubertschen

Adagios ließe sich aufzählen, die den neu geschaffenen Romanzen-Charakter tragen.

Es konnte nicht ausbleiben, daß er auch auf die gesungene Romanze einwirkte. Besonders wo sie in größeren Kunstwerken auftrat, wie in den Opern. Schon im „Peter Schmoll“, einer Jugendoper Webers von 1801, zeigt die schwermüthig-zarte Romanze „Im Rheinland eine Dirne war“, ein ganz anderes Gesicht, als noch in Mozarts zwanzig Jahre älterer „Entführung aus dem Serail“ die Romanze Pedrillos. Hier noch der alte Typus, wenn schon in höchster Veredlung, dort der sich entwickelnde neue, der nun seinen Weg durch die romantische Oper nimmt. Etwas weiblich Schwärmerisches ist ihm eigen; auf die Schönheit und Gesanglichkeit der Melodie wird besondere Aufmerksamkeit verwendet. Spohrs Rosen-Romanze aus „Zemire und Azor“, die dem Text nach den Namen eigentlich nicht einmal führen dürfte, ist Beweis, wie der Typus anfängt, auch in der Gesangsmusik selbständig musikalischer zu werden. Zu seinen schönsten Exemplaren gehören bei Weber „Unter blühnden Mandelbäumen“ (Euryanthe), „Arabien, mein Heimathland“ (Oberon), bei Schubert „Der Vollmond strahlt auf Bergeshöhn“ (Rosamunde), bei Marschner „Wie sang so süß die Nachtigall“ (Bäbu). Nun pflegt es aber in der Entwicklung der Musikformen meistens zu geschehen, daß die eine nicht mit militärischer Präcision von der anderen abgelöst wird. Die ältere treibt oft neben der jüngeren noch ein Weilchen ihr Wesen weiter, und zuweilen gelingt es ihr, durch die Laune eines Genies vorübergehend noch einmal zu Bedeutung zu kommen. Freischütz-Aennchens berühmte Romanze von dem Traum der „seligen Base“ nimmt sich grade als solche im Jahre 1821 recht sonderbar aus, ist aber ihrem poetischen Charakter nach nur ein Wiedererstehen des alten Typus, und daß auch Andere noch nicht ganz auf ihn verzichteten, zeigt Ali's komische Romanze aus Spohrs „Zemire“ (1818). Nachdem man aber einmal angefangen hatte, die Romanze vorwiegend ernsthaft zu nehmen, war es bei dem erzählenden Charakter

beider unausbleiblich, daß sie auch von der Ballade beeinflußt wurde. Dies geschieht schon bei Zumsteeg. Friedrich Leopold Stolbergs Ballade „In der Väter Hallen ruhte“ nennt er „Romanze“, obgleich sie sich ganz in jener düster-nordländischen Stimmung bewegt, als deren Vermittler die Ballade bei uns aufgetreten ist. Das schaurige Nachtstück, das Emmy in Marschners „Vampyr“ vorträgt, führt ebenfalls den Namen. Dieser durch die Ballade gezeugte Sprößling der Romanze bleibt aber fast immer auf die strophische Form beschränkt und hält somit das Liedmäßige strenge fest, einen Fall bei Schubert und einige wenige bei Loewe ausgenommen gibt es keine durchcomponirten Romanzen von irgend einem maßgebenden Meister.

Offenbar haben diese musikalischen Vorgänge auch wieder auf das Treiben der Dichter Einfluß gewonnen. Platens schwermüthiger „Fischerknabe“ ist eine Romanze, sein finsterer „Letzter Gast“ ebenfalls. Eichendorff bietet uns nur Romanzen; „Ballade“ nennt er keines der zahlreichen Gedichte, die diesen Namen nicht mit Unrecht tragen würden, sähe man nur auf die poetischen Merkmale. Aber jenes Wort umklingen andere Accorde; sein geheimnißvoller Reiz hat manchen Dichter bestimmt, ihn zu wählen. Es wird auch für die Literaturforscher förderlich sein, dies in Acht zu nehmen, wenn sie die beiden Gattungen gegen einander abzugrenzen suchen. Der Musiker stellt sich unter ihnen etwas Anderes vor, als sie, und es ist doch für beide Theile wünschenswerth, daß sie sich verstehen.

In Stuttgart, wo Zumsteeg lebte, residirte ein anspruchsvoller Fürstenhof, und an ihm bildete natürlich die Oper die vornehmste musikalische Ergötzung. Zumsteeg selbst hat mehrere Opern geschrieben, die bemerkenswerth bleiben, wenn ihnen auch kein großer Erfolg blühte. In seinen ausgeführten Balladen arbeitet er mit dem Apparat, welchen ein entwickeltes Opernstück ihm bot. Er weiß ihn geschickt zu verwenden, kommt aber auf diese Weise in eine Richtung hinein, die der Absicht des Balladendichters widerstreitet. Im musikalischen Drama sollen

Gestalten selbstfühlend und selbsthandelnd vor uns hintreten. In der erzählenden Dichtung können zwar auch Persönlichkeiten redend eingeführt werden, und es kann den Schein gewinnen, als würden ihre Reden und Entschlüsse durch den eignen Charakter bestimmt. In Wahrheit aber bleibt hinter ihnen die Person des Erzählers stehen, und sein Wille ist der endlich entscheidende. Es ist in der Dichtung möglich, diesen allwaltenden Willen bis zum Unmerkbaren zu verschleiern, so daß es das Ansehen gewinnt, als herrschte in den Bewegungen der Menschen und der Entwicklung der Ereignisse völlige Unbedingtheit. Sowie die Musik hinzutritt, hört diese Täuschung auf. Eine Grundstimmung muß fühlbar werden, die alle besonderen Empfindungen aus sich gebiert und in sich gebunden hält, und die Bedingung dieser Grundstimmung kann nur die Persönlichkeit des Erzählers sein. Hieraus ergibt sich, daß alle Schilderungen von Zuständen und alle Affecte nicht mit jener vollen Energie ausgeführt werden dürfen, zu der die Vorstellung absoluter Lebenswahrheit treibt. Sie dürfen nur wie in Abschattungen sichtbar werden; die volle Wirkung wird eine Ballade nie anders erreichen, als dadurch, daß die Erregung des Erzählers und seine persönliche Theilnahme für das Erzählte bis in alle Verästelungen derselben fühlbar bleibt.

Hierin hat Zumsteeg den richtigen künstlerischen Takt nicht bewiesen. Unzweifelhaft brachte er für seine Aufgabe werthvolle Eigenschaften mit. Er weiß seine Musik dem Charakter der Begebenheiten geschickt anzupassen, und erlahmt nicht leicht beim raschen Wechsel derselben. Für schildernde Zwecke hat er immer ausreichende Mittel zur Hand. Er ist ein interessanter Erfinder und verdient gewiß viel von dem Lobe, mit welchem ihn Franz Schubert und namentlich auch Loewe bedacht haben. Auch gebührt ihm das Verdienst, den Geschmack an der ausgeführten Ballade in der deutschen musikliebenden Gesellschaft zu einem allgemeineren gemacht zu haben. Aber in einigen Hauptpunkten versieht er es. Einer von ihnen ist die Anwendung des Recitativs. Diese Singart ist für die Oper erfunden; sie soll ent-

weder über affectlosere, aber für die Entwicklung und das Verständniß der Handlung nothwendige Mittelglieder leicht hinwegführen, oder den Affect im getrübten abklärungsbedürftigen Zustande zeigen und auf seine geläuterte Erscheinung vorbereiten. Seinem Wesen und seiner geschichtlichen Entwicklung nach bleibt das Recitativ immer ein Ausdrucksmittel zweiten Ranges, und da es die natürliche, gesprochene Rede nachahmen soll, bedarf es auch einer loser geknüpften Textunterlage. Schon aus diesem Grunde schickt es sich schlecht zu strophischer Dichtung. Soll es in der Ballade nun so verwendet werden, daß ihm die erzählenden Theile zufallen, während die redend eingeführten Personen in abgerundeten Melodien singen, so treten diese zu stark hervor, und das für die Ballade wichtigste, das epische Element, geht in dem untergeordneten, recitativischen Gesange seiner maßgebenden Bedeutung verlustig. Soll er aber bei den persönlichen Aeußerungen eintreten, so beraubt sich der Componist in den meisten Fällen der affectvollsten Höhepunkte der Empfindung. Zumsteeg hat weder das Eine noch das Andere ausschließlich gethan, sondern wahlweise beides. Ein Princip ist nicht zu erkennen; er verfährt, wie es scheint, ganz nach Laune. Was er hiermit sicher erzielt, ist einzig und allein eine theatralische Ausdrucksweise, ein grelleres Hervortreten gewisser Partien der Dichtung und der störende Schein, als handle es sich um wirklich dramatische Vorgänge. Eine andre Schwäche seiner Balladen hängt mit dieser zusammen. Sie sind mehr bunt als reich und ermangeln fühlbar jenes einigenden lyrischen Grundtons. Was für Formen werden uns in der „Entführung" nicht vorgesetzt? Recitative mit arienartiger Nachfolge, Strophenlieder, liedartig gebaute Erzählungen und Schilderungen, und eine immer anders musicirt als die andere. Hier ist nicht einmal der Versuch gemacht, durch Gruppirung in größeren Massen eine gewisse Uebersichtlichkeit zu erzielen. Andere Balladen sind weniger zerfahren; namentlich ist „Des Pfarrers Tochter von Taubenhayn" wenigstens in der ersten Hälfte sehr einfach gegliedert

und läuft am Schlusse sogar kreisförmig in den Anfang zurück. In diesem Stücke werden die Hörer auch nicht durch Recitativ gestört, und nur wenig in der „Lenore", die übrigens durch Vielgestaltigkeit und Unruhe ihres Verlaufs wieder sehr hervorsticht.

Der bedeutende Fortschritt, den die Technik der Balladencomposition durch Zumsteeg erfuhr, liegt in der Situationsmalerei. Die Grenze zwischen dem nur Charakteristischen und dem streng Dramatischen ist im Ganzen richtig innegehalten, wenngleich das Opernhafte mehr als einmal gestreift wird. Zumsteeg war viel weniger ausschließlich Balladensänger, als dieses der spätere Loewe gewesen ist. Schon von seinen Gesängen für eine Stimme mit Clavier bilden die Balladen kaum die Hälfte, auch wenn man die bedeutende Ausdehnung der meisten in Anschlag bringt. Für die schwankende Stellung, die er zu den Stilgattungen einnimmt, ist es bezeichnend, daß er seine Thätigkeit fast mehr noch der lyrischen Soloscene zugewandt hat. Unsere Dichter ergingen sich damals in dieser Form nicht ungern. Daß sie sie von der Oper entlehnt haben, kann nicht zweifelhaft sein, doch ist hiermit nicht gesagt, sie hätten sie nicht poetisch selbständig zu machen gewußt. Hat doch kein Geringerer als Schiller eine Reihe von Prachtstücken in ihr geliefert. Was ihn daran reizte, war hauptsächlich der dramatische Zug, das Empfinden eines bestimmten Charakters aus einer gegebenen Situation heraus. Er hat dabei seinen Worten eine solche Fülle rauschenden Wohlklangs gegeben, daß man fast eine elementarische Musik zu hören glaubt. Neben Gedichten, wie „Der Flüchtling", „Die Erwartung" und andern gehört hierher aber auch eine große Anzahl von Monologen aus seinen Dramen. Schiller, obschon wenig musikalisch, schätzte doch die Oper um deswillen, weil die mitwirkende Musik die Illusion einer Idealwelt erleichtere. Mit den Monologen arbeitete er in seinem Kreise auf ein Ziel zu, das den Operncomponisten längst bekannt war und freilich auch durch das Wesen der Musik gebieterischer gefordert: das breite Ausströmen des Gefühls und

die Offenbarung des innersten Charakters auf den Höhe- und Wendepunkten der Handlung. Kein Wunder also, daß die Musiker sich dieser Beute bald bemächtigten. Reichardt componirte die „Erwartung“ und „Hektors Abschied“, zwei Monologe der Thekla aus dem „Wallenstein“ und den zweiten Monolog der „Jungfrau von Orleans“ („Die Waffen ruhn“), Zumsteeg den „Flüchtling“ (er betitelt ihn „Morgenfantasie“), die „Entzückung an Laura“, die „Erwartung“, Maria Stuarts Monolog und Theklas balladenanklingendes Solo „Der Eichwald brauset“. Ueberall werden die breiten, wechselreichen Formen der Opernmusik angewendet, selbst Thekla's Gesang ist nicht als Lied componirt. Aber hiermit ist die Menge der lyrischen Monodien noch längst nicht erschöpft. Damals war Ossian auf der Tagesordnung. Zumsteeg bietet „Ossians Sonnengesang“, „Ossian auf Slimora“, und, nach der Uebertragung, die Goethe in „Werthers Leiden“ eingefügt hat, ganz vollständig „Colma“. Wir haben von ihm eine „Klage Hagars in der Wüste Bersaba“, einen „Klagegesang Iglous der Mohrin“, die gefangen und gefesselt in die Sclaverei geführt werden soll, das „Lied eines Mohren“, der in abendlicher Tropenwildniß vergeblich seines Mädchens harrt und sich die Gefahren ausmalt, denen sie vielleicht zur Beute gefallen ist. Ich weiß nicht recht, ob diese scenenartigen Gesänge seine Balladen an Werth nicht gar überragen; daß sie ihnen gleich stehen, ist gewiß. Seine Stärke, die Situationsmalerei, konnte er hier gleich gut erproben, wie dort, und da er sich auf dramatischem Boden befand, fiel er nicht aus dem Stil, wenn er opernhaft wurde. Die Mittel für schildernde Musik hatten sich gegen Ende des vorigen Jahrhunderts erheblich vermehrt durch die Verfeinerung der Instrumentalmusik, durch die Entwicklung, Verbesserung und Vermehrung ihrer Organe. Es mußte also im Zuge der Zeit liegen, die Mittel für jenen Zweck auszunutzen. In glänzendster Weise geschah dies durch Haydn in der „Schöpfung“ und den „Jahreszeiten“. Dann wurde eine Zeit lang nachgeahmt; Andreas Rombergs Composition von Schillers

„Glocke“, C. M. von Webers Melodram „Der erste Ton“ sind Beispiele. Zumsteeg hat nicht nachgeahmt; er starb 1802, als Haydns Oratorien eben in die Welt gingen, und hat seine Hauptwerke vor ihnen geschrieben. Was er in dieser Art, im bescheidenen Reiche der Clavierillustration geleistet hat, ist sein eignes Verdienst.

Ich rührte oben Zumsteegs süddeutsches Wesen an. In diesem lag etwas, das sich dem vollen Nachempfinden der nordisch gestimmten Balladen widersetzte. Soweit die von ihm componirten nun dieses Charakters waren — und es ist bei der Mehrzahl der Fall — fehlt seiner Musik etwas vom Besten. Lyrische Scenen wie „Colma“ können nicht für das Gegentheil zeugen, denn die decorativen Naturschilderungen Ossians waren von einem gebildeten Musiker kaum zu verfehlen. Es ist auffällig, wie weit er im Düstern, Unheimlichen, Wild-Phantastischen hinter Kunzen, ja selbst hinter André zurücksteht. Anfang und Schluß der Taubenhayner Pfarrerstochter haben mehr einen klagenden als schauerlichen Ton, und alles Uebrige ist sonderbar hell und in den tragischen Partien grell und stechend, so daß man in die rechte Balladenstimmung schon aus diesen Gründen nicht kommt. Ich gestehe, daß ich diesen Mangel auch bei seiner „Lenore“ empfinde, trotzdem A. W. Ambros vor zwanzig Jahren mit großer Bestimmtheit behauptet hat, daß Zumsteeg den Ton des Gespenstigen und Nächtigen in einer Weise getroffen habe, wie kaum ein zweiter Tonsetzer. Mehr noch als an andern Werken des Mannes ist an diesem die Beweglichkeit der Tonsprache zu rühmen, die Schlagfertigkeit, mit der er für jede neue Situation sofort die passenden Ausdrucksmittel bereit hat, der Zug und Fluß, der — freilich durch das stürmende Tempo des unvergleichlichen Gedichts mächtig unterstützt — durch das Ganze geht. Vom Beginn des gespenstischen Rittes an ist auch die musikalische Einheitlichkeit durch Wiederkehr gleicher oder ähnlicher Gruppen in höherem Maße als anderswo gewahrt. Trotz alledem muß man auf des Reiters wiederholte Frage: „Graut Liebchen auch?“ mit Lenore „Ach nein!“ antworten.

Melodien, Tonarten, Cadenzen haben zu viel Gemüthlichkeit und taghelle Unanfechtbarkeit. Wenn am Hochgericht das „luftige Gesindel“ im Mondenschein eine veritable Anglaise tanzt, so flieht alle nächtige Romantik. In diesen geisterhaften Regionen war der Componist nicht heimisch, der für Liebe und Haß, für Zorn, Trauer und Wehmuth der Menschen so angemessene und oft ergreifende Weisen fand. Ueberhaupt ist jener den Tiefen des Volksgemüths entquellende Ton, den die Dichter zu locken verstanden, in ihm nicht wiedergeklungen. Die Lieder der Vorzeit, von denen 1807 der Schwabe Uhland begeistert sang, haben seinem Landesgenossen ihr Wesen noch nicht offenbart gehabt.

Noch weniger freilich so manchen Andern, die in seinen Bahnen weiter gehen wollten. Wenzel Johann Tomaschek in Prag ließ 1808 eine Composition der „Lenore“ für eine Singstimme und Pianoforte erscheinen, welche einundfünfzig enggestochene Querfolioseiten füllt. Sie ist lehrreich, da sie deutlicher, als durch andere Beweise geschehen könnte, die falsche Richtung der Zumsteegschen Balladencomposition enthüllt. Tomaschek ist ihr bis zu Ende nachgegangen und bei der ausgesprochensten Opernmusik angelangt. Daß er sich dessen bewußt war, zeigt schon die erste Seite des Hefts. André hatte seiner orchestrirten „Lenore“ doch nur eine kurze Einleitung vorausgeschickt. Tomaschek, obwohl auf das Clavier sich beschränkend, thut es nicht unter einer vollständigen Ouverture. Die Gesangscomposition ist nicht nur in den Formen und Manieren der damaligen Theatermusik verfaßt (an die italienische Opera buffa wird man erinnert, zuweilen auch an Mozarts Schreibweise), sondern die Empfindungsart ist auch eine solche, die nur in Lampenbeleuchtung zur Wirkung kommen kann. Folglich ist auch der schildernde Charakter der Musik ein anderer geworden. Ob die Musik Vorstellungen, die vermöge des Dichterworts nur in der Einbildungskraft geweckt werden, durch ihre Mittel tiefer eindringend und weiter ausstrahlend macht, oder ob sie den Eindruck sichtbarer Erscheinungen der Bühne unterstützt, sind zwei

verschiedene Dinge, und dieses muß an der jedesmaligen Beschaffenheit der Musik merkbar werden. Tomascheks „Lenore" enthält nicht eine einzige Schilderung im wirklichen Balladenstil, so sehr war er in opernhaften Anschauungen befangen. Das peinigende Gefühl eines ärgsten Mißverständnisses verläßt den Hörer keinen Augenblick und stumpft auch gegen einzelne nicht gewöhnliche Schönheiten der ungeheuerlichen Composition völlig ab.

Andere Nachfolger Zumsteegs haben solche Verirrungen geschmackvoll gemieden. Der Salzburger Josef Wölffl, jetzt in der Welt der Tonkunst ganz vergessen, einst ebenbürtiger Rivale Beethovens im Clavierspiel und freier Phantasie, steht unter ihnen an einem hervorragenden Platze. Er hat eine ossianisch angehauchte Ballade der Weimaranerin Amalie von Imhof componirt: „Die Geister des Sees" (1799). Sie ist in Zumsteegs Stil gehalten, insofern das Recitativ reichlich verwendet wird. Die Architektonik des Ganzen ist aber viel ruhiger und faßlicher, und überraschend wirkt die Feinheit der musikalischen Schilderung, gegen die der Stuttgarter Componist in keinem Werke aufkommt. Hier wehen auch nordisch-romantische Klänge hin und her; wir merken, daß wir in Beethovens Zeit getreten sind, von deren Hauche Zumsteeg unberührt blieb, und es ist kein zu großer Sprung, wenn wir dessen größten Schüler im Balladensang, Franz Schubert, unmittelbar auf Wölffl folgen lassen.

Es ist sicher bezeugt, daß Schubert, als er eben in das Jünglingsalter trat, von Zumsteegs Compositionen einen tiefen Eindruck empfing. 1797 geboren, hat er in der Zeit von 1813—1816 fast alle seine Balladen componirt, neun Stück allein im Jahre 1815. Diese selbst bezeugen es, daß er mit seinem Vorgänger im Schwabenlande aufs engste zusammenhängt. Eine Aehnlichkeit, wie sie zwischen beider Compositionen des „Ritter Toggenburg" besteht, kommt vielleicht in der gesammten Gesangsmusik nicht wieder vor, wenn man bedenkt, daß der nachahmende Jünger hier der unvergleichlich Begabtere war. Es gehörte die ganze Naivetät und Schnellfertigkeit eines Schubert dazu, um ein solches

Stück nur niederzuschreiben, das im Ganzen wie Einzelnen nichts als eine mit wenigen reizvolleren Zügen ausgestattete Copie seines Vorbildes war. Von Schillers Balladen hat er außerdem in dieser Zeit noch den „Taucher" und die „Bürgschaft", von Goethe den „Sänger", „Schatzgräber", den „Gott und die Bajadere", von J. Kenner den „Liedler" und fünf Balladen von Hölty, Körner, Mayrhofer und Bertrand in Musik gesetzt. Bei Zumsteeg bleibt, trotz nicht seltener recitativischer Zwischenbildungen, doch immer im Ganzen noch eine Behandlungsweise bestehen, die die strophische Gliederung der Gedichte wenigstens im Auge behält und achtet. Davon ist bei Schubert meist nicht mehr die Rede. Er löst das Strophen- und Zeilengefüge der Gedichte in seine Bestandtheile auf und phantasirt mit ihnen oft fast so, als ob es Prosa wäre. Obschon er in dieser Zeit noch lange nicht auf die Höhe seiner vollen Eigenthümlichkeit gelangt war, so sind die Balladen doch von starken Talentzügen voll, aber es ist kaum möglich, in ihnen irgend eine höhere Ordnung, irgend ein festes Gesetz der Gestaltung zu erkennen. Der „Taucher" und die „Bürgschaft" gleichen bunten, regellosen Improvisationen. Der übermäßige Gebrauch recitativischen Gesanges nähert sie dennoch nicht dem dramatischen Stil, und ebenso wenig sind sie stark durch die Bildhaftigkeit des Ausdrucks. Immer ist es nur eine überschwängliche Musikfülle, die hier an Stoffen vergeudet wird, welche der inneren Natur des Componisten wenig bedeuteten. Er hat seine Jugendballaden nicht selbst herausgegeben, und würde es vermuthlich auch nicht gethan haben, hätte er länger gelebt. Nur den „Liedler" hat er veröffentlicht, der in der That die musikalisch reichste, auch die ruhigste und gefaßteste unter ihnen ist, wenn er gleich die Zumsteegsche Factur auf keiner Seite verleugnet.

Alle lyrische Dichtung bedarf einer gewissen Menge von Thatsachen, um durch sie ihren Inhalt zu vermitteln. Das Gefühlsleben an sich ist durch die Begriffe, mit denen die Sprache arbeitet, nicht darstellbar. Wir müssen Veranlassung und

Wirkungen der Empfindungen kennen lernen, um sie selbst zu verstehen; Rhythmus, Reim, Sprachmelodie dienen dann dazu, sie leicht und verklärt zu machen, Bild und Vergleichung, sie charakteristisch zu färben und vor dem Zerfließen zu bewahren. Dieses Element der Thatsachen ist das Band, das die reine Lyrik mit der Ballade verknüpft. Auch die Ballade ist lyrisch, aber das Empfindungsmoment soll die Thatsachen nur überall durchleuchten, nicht in seiner Flamme verzehren. Daß die Grenzen beider Gebiete flüssig sein müssen, daß besonders durch den Zutritt der Musik die Ballade leicht vom festen Ufer der Gegenständlichkeit in den Schoß der Gefühlswogen gelockt wird wie der Fischer in die Arme der Wasserfee, ist klar. Wer nun, wie Schubert, vorwiegend lyrisch veranlangt war, bei dem ist nur naturgemäß, wenn ihm solches begegnet. Unter den wenigen Compositionen erzählender Gedichte, die wir von ihm haben, sind zwei, die sich von Zumsteegs Art weit entfernen, aber in ihnen gerade zeigt er sich in seiner vollsten Größe. Es sind der „Erlkönig" und der „Zwerg". Noch heute streitet man darüber, ob Schuberts oder Loewe's „Erlkönig" den Vorzug verdienen. Die Frage wird falsch gestellt; sie müßte lauten: Ist Schuberts „Erlkönig" eine Ballade, oder ist er es nicht? Die Antwort kann nur verneinend lauten, und damit ist jeder Vergleichung der Boden entzogen. Was begreifen wir denn hier? Nacht und Sturm, ein personloses Etwas in rasender Hast, holde Traumbilder, Grauen und Lieblichkeit phantastisch einander jagend, steigende Aufregung, endlich ein Abbrechen und enttäuschtes Erwachen. Aus dieser elementaren Fluth konnte eine Ballade auftauchen, aber nimmer ist sie selbst schon eine solche. Hätte Schubert sie dafür gehalten, so hätte er einfach das Gedicht nicht verstanden gehabt. Man beachte, daß dieses Stück 1815 geschrieben ist, während einer Zeit, da er gerade die meisten Balladen componirte. Gibt es zwischen ihnen und dem „Erlkönig" auch nur die geringste äußere und innere Verwandtschaft? Vollends wird man nach irgend einem an Zumsteeg anklingenden Zuge vergeblich suchen. Den

recitativischen Schluß kann man nicht dafür ansehen; recitativ-artige Perioden kommen auch sonst in seinen voll-lyrischen Gesängen vor. In dem nur um ein Jahr jüngeren „Wanderer" zum Beispiel, der überhaupt ein lehrreiches Gegenbild zum „Erlkönig" bietet: ein stilles Dahinziehen im Abendlicht, ein sehnendes Aufathmen, ein wehmüthiges Neigen und Schwinden holder Erinnerungen. Im „Erlkönig" waltet eine Grundempfindung so stark vor, daß sie allmächtig Alles in ihre Tiefe hinabzieht. Das darf nicht sein in einer Ballade; wozu sonst erzählt sie uns von Schmerz und Lust, von Thun und Leiden, von Einstimmung und Kampf gegensätzlicher Wesen?

Mit dem „Zwerg" ist es derselbe Fall. Der Zwerg der Königin muß sie aufs Meer hinausfahren, um sie zu tödten. Er liebt sie, die ihn einst um des Königs willen verlassen hat. Nun kann er seine Rache kühlen: die Leiche versenkt er ins Meer und gibt sich dann selbst dem Tode hin. Dies das Gedicht Matthäus von Collins. Aber was Schubert uns zeigt, ist etwas Anderes, keine Handlung, sondern ein Stimmungsbild. Ein Bild nebelnder Weite, trostloser Oede, hoffnungsloser Sehnsucht; in seinem tiefsten Grunde zwei verschwimmende Gestalten, die das Gefühl unendlicher Einsamkeit nur steigern.

Schubert hat in den Jahren seiner Reife die Ballade in Zumsteegs Stil zur Seite gelassen, ohne sie grundsätzlich ganz zu vermeiden. Wirft er noch einmal eine solche hin, so geräth sie ihm weit schöner als seinem Vorgänger, weil er eben Schubert war. J. Kenner, der ihm schon den „Liebler" lieferte, hat die romantische Geschichte von der geraubten und im Thurm gefangen gehaltenen Jungfrau, um deren Befreiung ein ritterlicher Jüngling sein Leben läßt, von Neuem leidlich gereimt und ihr einen nordischen Hintergrund gegeben. Schubert hat daraus vielleicht das schönste Stück gemacht, das in dieser Art vorhanden ist („Ein Fräulein schaut vom hohen Thurm" aus dem Jahre 1825). Ein Jahr vor seinem Tode componirte er den durch Loewe berühmt gewordenen „Edward", diesen indessen

strophenmäßig wie Goethes „König in Thule“ und „Fischer“, Werke, die hier außer Betracht bleiben. Im „Edward“ läßt er die Rolle der Mutter und des Sohnes von zwei verschiedenen Stimmen vortragen, ein Gedanke, den seiner Zeit Brahms weiter ausgeführt hat.

Stücke wie „Erlkönig“ und „Zwerg“ sind übrigens unter dem Halbtausend Schubertscher Lieder und Gesänge seltene Erscheinungen. Es gibt noch eine Composition, „Kreuzzug“ betitelt; ein Mönch sieht von seiner Zelle aus, wie glänzende Ritterscharen mit frommem Gesang ans Gestade hinabziehen, sich zur Fahrt ins heilige Land einzuschiffen. Er bleibt in thatenloser Stille zurück, aber er dünkt sich nicht geringer als sie: die Enttäuschungen und Qualen, die ihm sein Leben bereitete, wiegen wohl einen Kreuzzug auf. Eine abgerundete Begebenheit wird nicht vorgeführt; wo aber das Eigenthümliche in der Tendenz besteht, das Thatsächliche ins Gestaltlose aufzulösen, kann es darauf nicht eben ankommen, und man darf den „Kreuzzug“ jenen anderen beiden Gesängen wohl als wesensähnlich anreihen, indem Alles, was geschieht, in das Gefühl frommer Fassung untergetaucht erscheint. Spröde steht Schubert der Romanze gegenüber. Wenn man von denen absieht, die dramatischen Werken eingefügt sind, bleibt eine kleine Anzahl von Exemplaren übrig, die unter sich nichts Gemeinsames haben. Irgend ein Typus, das sieht man, war für ihn nicht vorhanden. Das „Liebeslauschen“ von Franz von Schlechta: ein Lied des Ritters unter dem Fenster seiner Dame mit erzählendem Eingang und eben solchem, aber neckischem Schluß, zeigt den Charakter, welcher durch Mozarts Instrumentalromanzen festgestellt war. Die Süßigkeit der Melodien hat hier den gewissen Zug, für welchen Schumann das treffende Wort „provençalisch“ fand.

Bei Zumsteeg steht neben der Ballade die lyrische Monodie als mindestens gleich nachdrücklich gepflegte Gattung. Nicht anders ist es bei Schubert: er geht auch hierin dem schwäbischen Meister nach. Er componirt sogar zum Theil dieselben Gedichte,

und dies geschieht eben in der Zeit, da er sich aufs Balladenschreiben geworfen hatte. Die Monodien Schuberts sind seinen Balladen an Kunstwerth von Anfang an überlegen. Merkwürdig genug, da diese Form eine entschiedener dramatische ist und somit dem inneren Wesen Schuberts fremdartiger sein mußte. Die schildernden Aufgaben, die hier der Musik gestellt werden, hat er mit ganz anderer Hingabe ergriffen als Aehnliches in den Balladen, und reizendere Lösung derselben vollbracht als selbst in gereifteren Jahren. Ein Wort ist geeignet, zur Erklärung dieser Erscheinung wesentlich zu helfen: Haydn. Zumsteeg war zu früh gestorben, um von Haydns malerischer Virtuosität aus dessen Oratorien zu lernen. Schubert fand diesen Quell sich seit fünfzehn Jahren erschlossen. Daß Haydn sein unmittelbares Vorbild war, sieht man mit Deutlichkeit an einem kleinen, aber tief verrätherischen Zuge. Zwischen recitirendem Gesang und einer mehr als nur stützenden Begleitung sind naturgemäß die Rollen so vertheilt, daß der gesungene Satz den Vortritt hat; die Musik übernimmt es dann, die durch Worte angeregten Empfindungen und Vorstellungen nachfolgend, auch bescheiden nebenher gehend, auszuführen. Haydn in der „Schöpfung" und den „Jahreszeiten" kehrt das Verhältniß um. Ein scharf charakterisirtes Tonbildchen erscheint, dann folgt der Sänger nach und läßt uns durch seine Worte verstehen, wie es gemeint war. Haydns fröhliche Laune hat sich hier eine neue Form gebaut: neben dem rein musikalischen Reiz empfinden wir einen anderen, dem eines geistreichen Räthselspiels vergleichbar. Aber noch etwas Tieferes liegt zu Grunde. Durch dieses Verfahren fällt von selbst auf die Begleitung der Instrumente der größere Nachdruck, der Gesang ist nur der erklärende Diener beim Durchschreiten der Bildergalerie. Je stärker das Reinmusikalische betont wird, desto weiter schwankt das Zünglein der Wage vom Dramatischen zum Lyrischen hinüber. Zumsteeg nun, wenn er „Ossians Sonnengesang" oder „Colma" componirt, folgt der älteren Weise, die so lange die natürliche ist, als der Gesang aus

dem Munde eines dramatischen Charakters ertönt. Schubert dagegen eignet sich Haydns Verfahren an.

Trotzdem gleichen die meisten seiner Ossianischen Gesänge ungeachtet ihres Musikreichthums, gleicht auch die köstliche Composition von Schillers „Erwartung“ immer noch mehr nur genialen Phantasien; wie im Traum werden wir von einem Bilde zum andern geführt, aber wir vermissen eine Form, welche die Bilder zur Einheit fügt. Neben ihnen stehen jedoch in der Ueberzahl andersgeartete Monodien, in denen Schuberts eigenste Natur sich mit derselben Gewalt Bahn bricht, wie im Balladenbereiche mit dem „Erlkönig“ und dem „Zwerg“. Und während er dort sich mit wenigen Thaten begnügt, hat er hier den Segen seiner Kraft in Fülle ausgeschüttet. Die Vorstellung eines besonderen Charakters in einer bestimmten Lage wird von ihm nicht dramatisch verwerthet, sondern nur so weit genutzt, als gewisse Motive von dorther angeregt werden, deren sich der Musiker bemächtigt, um sie nur nach musikalischen Bedürfnissen auszuführen. Er verallgemeinert dadurch die Empfindung und läßt ihr dennoch eine persönlichere Färbung als beim gewöhnlichen Liede möglich sein würde. Er gewährt dadurch auch dem vortragenden Sänger den denkbar besten Vorschub. Schubert als Componist von Liedern, einfachen und ausgeführten, ist zwar nicht übertroffen, aber doch durch ebenbürtige Leistungen Jüngerer fortgesetzt worden. Die lyrische Monodie gehört ihm ganz allein; ihm auf dieses Gebiet zu folgen, ist von den Besten nicht einmal versucht worden. Ohne Frage half ihm hier die Gunst der Zeit: die Anregung durch ein Opernwesen, das damals noch viel mehr im Mittelpunkt des Kunstlebens stand, die Vorarbeit Schillers und seiner Nachfolger, unter denen Mayrhofer hervorragt. Das hindert nicht, ihm das Verdienst dieser Neuschöpfung ganz und voll zu Gute zu schreiben. Ein Theil seiner herrlichsten Gesänge ist in dem entwickelten Sinne monodisch: die „junge Nonne“, die „zürnende Diana“, das Lied des Hippolyt, der „entführte Orest.“ Auch die Gesänge aus Scotts „Fräulein

vom See", „Memnon", Berthas Lied zu Grillparzers „Ahnfrau", die Harfner- und Mignonlieder aus Wilhelm Meister muß man dahin rechnen, nicht zum wenigsten „Gretchen am Spinnrade", ein Wurf des Genies, der ihm schon im Jahre 1814, noch vor dem „Erlkönig", gelang. Das Netz ästhetischer Verlegenheiten, in welches Goethe alle Diejenigen so sorglos verstrickt, die sich um das Verständniß des Stils seines „Faust" ernstlich bemühen, die daher auch diesem zwischen Dramatisch und Lyrisch, zwischen gesprochener und gesungener Poesie unstet hin und her schwankenden Gretchen-Liede rathlos gegenüberstehen, hat die That des siebzehnjährigen Jünglings zerrissen. Er hob das Lied äußerlich aus dem dramatischen Zusammenhang und stellte es auf eigene Füße. Einen inneren Zusammenhang ließ er bestehen und bewies, daß es möglich ist, auch unter diesen Verhältnissen ein vollendetes Kunstwerk zu schaffen. „Meine Ruh ist hin" konnte nur so componirt werden, wie es Schubert gethan hat. Es darf wohl auch bemerkt werden, daß überhaupt zwischen ihm als Monodiencomponist und Goethe als Lyriker eine nahe geistige Verwandtschaft besteht; seine stärksten lyrischen Wirkungen erreicht ja auch dieser immer dann, wenn er von einem gegebenen Charakter oder Zustande ausgeht.

IV.

Um 1820 besaß man in Deutschland componirte Balladen, aber keine Balladencomposition. Ein halbes Jahrhundert schon hatte die neue Gattung unsere Dichter beschäftigt, jüngst war nun auch Uhland hervorgetreten. Jetzt mußte es sich zeigen, ob die Musik im Stande war, eine mehr als zufällige Verbindung mit der Ballade einzugehen, sich mit ihr gegenseitig so zu durchdringen, daß ein neuer Stil, eine neue Kunstform entstand.

Loewe's erste drei Balladen erschienen 1824, waren aber zum größeren Theile schon 1818 componirt, da der Zweiundzwanzigjährige als Student der Theologie in Halle weilte. Noch in demselben Jahre folgte eine zweite Sammlung, dann vergeht

bis 1828 keines, in dem nicht ein Heft oder mehrere an die Oeffentlichkeit kommen. Bis 1832 tritt darauf eine Pause ein. Aber jene vier Jahre erster Balladenproduction hatten schon genügt, die neue Gattung festzustellen und ihr die Anerkennung der Welt zu gewinnen. Loewe hat sich seine Balladenform nicht nach und nach erarbeitet, wie etwa Haydn die Form des Streichquartetts. Sie ist gleich in den ersten Werken da; sie war ihm wie eine reife Frucht in den Schoß gefallen.

Solche Erscheinungen sind überall selten; wo sie beobachtet werden, darf man von vornherein annehmen, daß sie nur als Fortsetzungen schon entwickelter Formen gleichen Wesens auftreten. Dies trifft aber bei Loewe nicht zu. Wenn Loewe auch Zumsteegs Balladen hochschätzte, er ist kein Nachfolger desselben geworden. Zumsteegs Versuchen fehlte die Entwicklungsfähigkeit, ihre Fortsetzungen entarteten zu Ungeheuerlichkeiten oder verliefen im Sande der Mittelmäßigkeit. Loewe rühmt eigentlich an Zumsteeg auch nur die geistreichen Gedanken und daß er dem Gedicht mit vollkommener Treue folge; schätzbare Eigenschaften, die aber noch nicht zu genügen brauchen, einen neuen Stil zu schaffen. Der jüngere Künstler ist von dem älteren nicht nur individuell und gradweise, sondern generell und grundsätzlich verschieden; unter seinen fast anderthalbhundert Balladen hat nur eine einzige, „Wallhaide“ von Körner, einen an Zumsteeg äußerlich erinnernden Zug, und sie stammt aus dem Jahre 1819, da er schon den „Edward“ und den „Erlkönig“ componirt hatte.

Das Geheimniß der Balladenform Loewe's beruht in einer neuen Verwendung der Strophe. Das Verfahren scheint so einfach zu sein und so zum Greifen nahe zu liegen, daß man verwundert fragen möchte, warum es nicht längst vor ihm gefunden werden konnte. Aber es gehörte dazu ein viel tieferes Durchdrungensein vom Wesen der Volkspoesie und der Ballade im Besonderen, als in Zumsteeg und selbst Schubert vorhanden war. Loewe, der Mitteldeutsche, war von Jugend auf dem Zuge der neuen national-poetischen Geistesbildung ausgesetzt gewesen. Er

hatte inmitten des deutschen Studentenlebens gestanden und sich durch wissenschaftliche Bestrebungen einen weiten Gesichtskreis geöffnet. Er nahm außerhalb der Musikerkaste Platz, wie sein Lehrer Weber, dessen begeisterndem Einflusse er das Verständniß für den Charakter deutschen, volksmäßigen Gesanges verdankte.

Der Volksgesang beruht auf der strophischen Form. Das wußten auch die André, Reichhardt, Zelter wohl und suchten danach zu handeln. Aber sie blieben entweder bei einer Melodie für alle Strophen, oder sie machten, wie André in der „Lenore“, fast zu jeder Strophe eine neue Melodie; thaten einerseits zu wenig, andererseits zu viel, während die besten süddeutschen Kräfte halb im Welschthum der Oper stecken blieben. Die eine Ballade gliedernde Strophenform ist es zunächst, was ihr die künstlerische Einheit gibt, sie darf also schon deshalb nicht vom Componisten verlassen werden. Sie zügelt ferner die subjectiven Ausschreitungen, zwingt den Vortragenden, sich zu fassen und seine Erregungen einem strengen und engen rhythmischen Gesetze unterzuordnen. Von Recitativ, das die Strophenform aufhebt, ist bei Loewe keine Rede mehr; die verschwindend wenigen Fälle, wo kurze recitirende Phrasen vorübergehend einmal aufzutauchen scheinen, könnten als Ausnahmen nur für die Regel beweisen. In diesem Punkte kehrt er sich aufs Entschiedenste von seinen süddeutschen Vorgängern ab. Durchaus erfindet er nur strophische Melodien, solche nämlich, die sich nicht nur mit der jedesmaligen Länge einer Strophe decken, sondern auch in ihrer Gliederung den inneren Bau derselben und die gegenseitigen Beziehungen der einzelnen Zeilen widerspiegeln. Den Melodien gebührt bei Loewe aber diese Bezeichnung besonders auch deshalb, weil sie dem Vortrag mehrerer Strophen dienen sollen, und der hauptsächliche Empfindungsgehalt dieser Strophen in ihnen zusammengedrängt erscheinen muß. Bei kürzeren Balladen — und einige seiner schönsten gehören hierher — reicht der melodische Stoff nur einer Strophe für alle aus. Bei längeren zerlegt sich der Componist das Gedicht gleichsam in Acte, indem er die Haupt-

gruppen der erzählten Begebenheit von einander absondert und möglichst für jede Strophengruppe eine eigene Melodie bildet. Hiermit allein wäre er nun freilich noch nicht weit über die alten norddeutschen Vorgänger hinausgekommen. Das ganz Neue ist der flüssige Zustand, in dem er die Strophenmelodie fortdauernd erhält. Dieser ermöglicht es ihm, sie dem wechselnden Inhalt des Gedichtes anzupassen, ohne ihr Grundwesen zu zerstören. Oft bedarf es nur geringer Umbiegungen, um der Melodie jene besondere Schattirung zu gewähren, die eine neue Strophe im Gegensatz zu der vorhergehenden erheischt; es kann sogar genügen, sie vorübergehend der Begleitung als ein Element ein- und unterzuordnen. In anderen Fällen werden stärkere Umbildungen für nöthig befunden. Sie beziehen sich häufig nur auf eine oder einige Zeilen, während die übrigen unverändert bleiben. Je nach Bedürfniß kann aber auch die ganze Melodie eine andere Haltung annehmen. Sie kann von Dur ins Moll der gleichen Tonstufe versetzt auftreten und hier wieder größere oder geringere Abweichungen in ihrer Zeichnung aufzuweisen haben; sie kann auch bei gleichbleibender Tonlage und Führung gleichsam einer anderen Tonart zugehörig erscheinen und dadurch einen neuen Charakter erhalten. In Rückerts Legende „Der Weichdorn" herrscht durch alle acht Strophen nur eine Grundmelodie, aber sie macht wie unter unseren Augen immer neue Metamorphosen durch. Nachdem sie durch zwei Strophen sich gleichgeblieben, erhält sie, als das Weichdörnlein die Jungfrau Maria um die Gabe bittet, die es duften machen soll, ein anderes Gesicht dadurch, daß sie zwar in derselben Tonhöhe bleibt, aber wie eine Moll-Melodie begleitet wird. Als es die Gabe empfangen hat, tritt zu der Melodie eine neue helle Tonart, aber nicht die anfängliche, ein; sie selbst in ihrem ganzen Laufe bleibt auch jetzt noch dieselbe; doch allmählich machen sich allerhand kleine Veränderungen bemerklich, die sie mit immer lieblicherem Reize schmücken, je mehr der Schönheiten und Kräfte gepriesen werden, die dem Strauch nun-

mehr zu Theil geworden. Ein anderes Verfahren besteht darin, die Zeilen der Strophe zu versetzen, wieder ein anderes, einige Zeilen ganz neu zu machen, die anderen zu lassen, wie sie sind, aber, je nach Erforderniß, von ihren anfänglichen Plätzen zu verschieben. Immer aber geht der Componist mit sicherem Instincte gerade nur so weit in Umsetzungen, Ein- und Ausschaltungen einzelner Glieder vor, als er darf, um die Erinnerung an die Urgestalt nicht aufzuheben. Allbekannt ist die Ballade vom Prinzen Eugen. Während die Urgestalt sonst am Anfang steht, erscheint sie hier erst am Schluß, ist aber vom ersten Tacte an potentiell vorhanden, manchmal nur im Rhythmus, hin und wieder in einzelnen Melodiegliedern, durch die wechselnden Harmonien der Begleitung unsicher beleuchtet. Aber Niemand zweifelt, daß sie es ist, und Alles begrüßt freudig den alten Bekannten, wenn er endlich die Vermummung abwirft und ins volle Licht heraustritt.

Die Erfindung dieser Compositionsweise ist Loewe's alleiniges Eigenthum. Das sechzehnte Jahrhundert hatte eine gewisse Art, ein Tonstück in ein anderes umzusetzen, die entfernt verwandt genannt werden dürfte, die aber mit ihm unterging. Es ist ausgeschlossen, daß Loewe je davon beeinflußt worden wäre. Die Form der Variation kann man auch nicht vergleichen: bei dieser kommt es darauf an, jedesmal der Melodie als Ganzem ein neues Gewand und einen neuen Charakter zu geben, sie sowohl in ihren allgemeinen Umrissen, als auch in den gegenseitigen Beziehungen der einzelnen Bestandtheile streng zu respectiren, was Alles bei Loewe nicht der Fall ist. Es kann ihm einmal gut dünken, die Variationenform anzuwenden; in Goethe's „Hochzeitslied“ ist es geschehen, aber dieses Stück bildet eine Ausnahme. Variationen sind auf dem Felde der Instrumentalmusik gewachsen, und dahin gehören sie; Loewe's Balladenmethode paßt nur für den Gesang. Bezeichnend ist daher auch, daß, um dem wechselnden Inhalt der Strophen bei wesentlich gleichbleibender Melodie Genüge zu thun, doch die instrumentale Begleitung nur im beschränktesten Maße herangezogen wird.

Kein Mittel schiene näher zu liegen, und von Beethoven an haben unsere Lieder-Sänger sich seiner bedient, das An- und Abschwellen des lyrischen Affects zu unterstützen. Bei Loewe hat die Begleitung eine sehr wichtige Aufgabe, und der Componist scheut sich nicht, ihr Vieles aufzupacken; aber sie dient andern Zwecken. Man könnte noch fragen, ob nicht Dasjenige mit Loewe's Methode Verwandtschaft habe, was man motivische Entwicklung nennt. Es lassen sich aus einem Tongedanken dadurch, daß man ihn in seine Theile zerlegt, diese selbständig weiter führt, oder in neuer Art unter sich oder auch mit andern combinirt, Mengen überraschender Gebilde hervorlocken, deren Reiz zum Theil auch darin beruht, daß sie uns den Stamm, aus dem sie gewachsen sind, immer in vergleichende Erinnerung bringen. Hier fände sich zu dem, was Loewe will, eine Art Analogie. Aber ein andrer und vornehmster Reiz solcher Entwicklungen ist der, daß sie rhythmisch und metrisch schrankenlos frei sind, während der Balladencomponist in dem engen Gehäuse des strophischen Baus sitzt, und auch durch das Metrum der Zeilen beschränkt ist. Wohl können Anklänge an motivische Entwicklungen hier und da bei ihm vorkommen, aber nie können sie zu einer Grundlage seines Stils werden. Wenn Loewe selbst einmal seinen Gegensatz zu Zumsteeg dahin feststellt, daß er die Balladen „unter breiter ausgearbeiteten Motiven gestaltet“ habe, so versteht er unter Motiven etwas Anderes: seine strophischen Gebilde nämlich, die er in steter Umbildung ganzen Strecken des Gedichts zu Grunde legte.

Es versteht sich, daß in längeren Balladen, die in mehrere Gruppen zerfallen, auch Zwischenglieder Platz finden dürfen. Die Musik braucht nicht stramm von einer Gruppe zur andern fort zu marschiren. Selbst Rückwendungen können eintreten: namentlich am Schluß wird wohl auf den Anfang zurückgegriffen und, wie in „Elvershöh“, der „Gruft der Liebenden“, dem „Harald“, der „verfallenen Mühle“ das Ganze ringartig geschlossen. Immerhin bleibt doch die Form hierin von der Dich-

tung viel abhängiger, als beim lyrischen Lied, wo der Componist sich für seine musikalischen Bedürfnisse allenfalls durch Textwiederholungen helfen kann. Die Gestaltungskunst hat sich darin zu zeigen, daß die Gruppen im Charakter richtig von einander abgetönt, in gute musikalische Verhältnisse zu einander gebracht und einer Grundstimmung untergeordnet werden. Alles in Allem genommen liegt in der Loewe'schen Ballade eine neue Kunstform vor, die ohne ausländischen Unterbau direct aus dem deutschen Liede herausgewachsen ist. Von keiner größeren Form seiner Zeit läßt sich dies sonst sagen. Auch in Schuberts ausgeführten Gesängen spielt die italienische Dreigliederung eine bedeutende Rolle, die ihm wohl mehr durch die Formen der großen deutschen Instrumentalmeister, als auf directem Wege zugeflossen war. Wir müssen schon auf Sebastian Bach zurückgehen, um dergleichen rein nationale Bildungen anzutreffen. Bachs Orgelchoräle und die aus dieser Form hervorgewachsenen Choralcantaten sind solche ausschließlich deutsche Kunstformen. In den Choralcantaten — ich meine die im engeren Sinne so genannten, denn eine wichtige Rolle spielt ja der Choral in allen — geht ideell das betreffende kirchliche Volkslied durch das ganze Werk, mag dieses noch so lang und vielgestaltig sein. Es kann der Wahrnehmung auf Augenblicke zu entschwinden scheinen; unter der, allerdings nothwendigen Voraussetzung, daß dem Hörer die Urgestalt des Chorals schon bekannt war, wird er am Schlusse der Cantate immer das Gefühl haben, als habe er ihn niemals nicht gehört. Bei Loewe ist es insofern das Gleiche, als die Idee des strophischen Rhythmus die ganze Ballade, und wäre sie so lang wie der „große Christoph", mit gleicher Stärke durchdringt. Der Hörer kann sich des Reichthums der Gebilde, der ihm entgegenquillt, völlig bewußt werden; er mag sich überfluthen lassen von ihm, jenes Grundgefühl wird ihn dennoch nie loslassen. In dieser Zusammenstellung Loewe's mit Bach, die selbstverständlich keinen Vergleich der beiderseitigen Talentkraft beabsichtigt, verdient es doch auch Beachtung, daß sowohl jene Bach-

schen Formen als auch die Ballade Loewe's das alleinige Eigenthum der Deutschen geblieben sind. Sie wurzelten zu tief in besondern nationalen Vorbedingungen, um auch andern Völkern, die Skandinavier vielleicht ausgenommen, anheimelnd zu erscheinen.

Hier und da kommt es ja vor, daß ein Balladengebilde in der dreitheiligen, sogenannten Sonatensatzform verläuft. Die Legende „Johanniswürmchen" gibt ein Beispiel, ein anderes Goethe's „Fischer". Es wäre merkwürdig, wenn Loewe in diese herrschenden Formen nicht zuweilen hineingeglitten wäre, zumal er doch auch selbst Sonaten componirte. Aber wie grundverschieden davon er seine Balladen doch empfunden haben muß, läßt sich nirgends deutlicher als an seinen Schlüssen erkennen. Wenn der Componist ein reiches Tonleben auf- und niederfluthend uns vorübergeführt hat, so empfinden wir sein allmähliches Verströmen wohlthätig und beruhigend. Keiner verfährt gewissenhafter nach diesem Grundsatz als Beethoven: je höher er in irgend einem Sinfoniesatze die Wogen steigen ließ, desto majestätischer und langgezogner läßt er sie endlich zu Strande rollen. Mißt man aber in vielen Loewe'schen Balladen die Strecke von dem Höhepunkte der Handlung und der inneren Erregung bis zum Schlusse des Ganzen, so fällt sie nach dieser Theorie zu kurz aus. Besonders wenn gegen Ende noch eine neue Melodie auftritt; man ist dann geneigt, zu erwarten, daß sie schon ihrer Neuheit wegen ausgiebiger verwendet werde. Ueber diesen Stein des Anstoßes wird man hinweggetragen durch die Gewöhnung, dem Pulsschlag des strophischen Rhythmus zu lauschen. Für den Vortragenden bedingt er freilich auch, daß in Aeußerung der Leidenschaften niemals weiter gegangen werde, als bis zu einem Punkte, von dem aus man sie in kürzester Frist wieder in ihr Bette zurückebben lassen kann.

Wenn Loewe sich mit der Methode seiner Balladencomposition auf den Grund des Volksthümlichen stellt, so thut er es nicht weniger mit der Art seiner Melodiebildung. Der enge Zusammenhang mit Weber wird durch sie am hellsten bezeugt. Und wie

man von diesem sagen kann, daß wir, was im modernen Sinne wahrhafter Volkston ist, erst durch ihn ganz erfahren haben, so auch auf seinem Gebiete von Loewe. Den jauchzenden Ton, den beflügelnden Schwung der Weberschen Musik finden wir bei ihm nicht, weil ihm das dramatische Pathos fehlt. Aber Frische, Treuherzigkeit, Zartheit der Empfindung spendet er uns aus erster Quelle. Wenn Weber der Schiller der Musik, so ist Loewe ihr Uhland. „Der Wirthin Töchterlein", „das Burschen-Comitat", „Harald", „Heinrich der Vogler", das „Hochzeitslied", „Jungfräulein Annika" — ich greife wahllos einige Beispiele heraus — wer hat in unserem Jahrhundert Melodien erfunden, die mit genialerem Treffer den innersten Nerv der Volksempfindung anrühren?

Wie die Webersche, so trägt auch Loewe's Musik den romantisch religiösen Zug, durch welchen im Beginn einer neuen Zeit das unbestimmte, ahnungsvolle Weben der Volksseele nach Aeußerung suchte. André und Kunzen hatten in ihren „Lenore"-Compositionen Choralmelodien benutzt, mit richtigem Verständniß für das Volksliedhafte, was gerade diesen Melodien damals noch eigen war. Auch bei Loewe finden wir dergleichen, aber die Art der Benutzung ist um so viel anders als seit einem halben Jahrhundert sich die Volksstimmung geändert hatte. In der Legende „Jungfrau Lorenz", verirrt sich das Mägdlein, das Sonntags früh Blumen suchen geht für einen Kranz um die Stirn des Christusbildes, im tiefen Walde. Der Abend dämmert, die Nacht kommt und das Grauen.

> Da vergeht ihr der Athem, da wanket ihr Knie,
> Da sinket ohnmächtig zu Boden sie.
> „Und muß es hier geschieden sein,
> Herr Jesu Christ, erbarm dich mein!"

Schon in den Weisen, zu denen diese Strophe gesungen wird, klingt es, als nahe wie von ferne eine Trostgestalt, und wie nun weiter erzählt wird, es sei der Verlassenen im nächtigen Walde kein Leid geschehen, wohl möge ein Engel über ihr ge-

wacht haben, zieht eine fromme, einfältige Melodie in rührender Schlichtheit vorüber. Was ist das? Es gibt einen Choral, „Herzlich lieb hab ich dich, o Herr“, in dessen letzter Strophe von den Engeln gesungen wird, welche die Seele „in Abrahams Schoß tragen“. Er ist es, den Loewe hier benutzt, zunächst in seiner geistreichen Art nur andeutend, hernach läßt er ihn heller hervortreten. Aber auch so ist es nicht der Choral als ganzes Gebild, nur die ersten beiden Zeilen sind in genauer Reihenfolge citirt, die folgenden zwei aus dem Uebrigen frei gewählt. Für seinen Zweck genügt dies. Auch Bach webt tiefsinnig Choralmelodien ein, aber immer bleiben sie ihm Symbole von kirchlicher Bedeutung. Diese ist hier nicht vorhanden, nur ein leiser frommer Schauer soll durch die weite schweigende Natur ziehen. Wird die Kenntniß der Melodie und ihres Textes bei Loewe wie bei Bach zum Verständniß der künstlerischen Absicht vorausgesetzt, so doch bei Loewe in viel allgemeinerer Art; um die religiöse Stimmung handelt es sich ihm, nicht um den begrifflichen Inhalt. Es braucht ihn daher auch nicht zu kümmern, daß dieser — in Sterbegedanken andrer Art bestehend — zu der Situation nicht völlig paßt. Es ist einzig der romantische Anklang, der geweckt werden soll. Dergleichen Erscheinungen finden sich bei ihm mehrfach. Wenn Papst Gregor die büßende Mutter absolvirt (im fünften Abschnitt der Legende „Gregor auf dem Stein“), erklingt in der Begleitung, wie von einem unsichtbaren Chor aus der Höhe des Domes, ein altkirchlicher Gesang: „Gott sei uns gnädig und barmherzig und gebe uns seinen göttlichen Segen.“ Die Ballade von Kaiser Otto dem Großen, welcher 941 während der Weihnachtsfeier seinem rebellischen Bruder Heinrich verzieh, hat eine von Stücken eines uralten Adventschorals durchzogene Begleitung, und am Schlusse tritt dieser in seiner vollen Gestalt majestätisch hervor. Unter Byrons „Hebräischen Gesängen“, die, theils rein lyrisch, theils balladenhaft, von Loewe zwischen 1823 und 1826 componirt worden sind, ist ein Klagelied der durch Nebukadnezar in die Verbannung geführten Juden.

Loewe läßt es sich nicht entgehen, den Choral „An Wasserflüssen Babylon" anklingen zu lassen. Der zur Mystik des Mittelalters gewendete religiöse Sinn der Zeit ist es auch gewesen, der Loewe's Aufmerksamkeit der Wiederbelebung der Kirchentonarten zuwendet. Er hat ihr Wesen nicht immer richtig verstanden, doch kommt hierauf wenig an, da er nur archaisirende Anklänge erstrebte, die er auf diesem Wege denn auch in vollem Maße gefunden hat.

Das Einführen von poetischen Nebenbeziehungen, die den Horizont ins Dämmernde, Unendliche erweitern, gehört überhaupt zu den Charakterzeichen der Zeit. Man weiß, mit welchem Erfolge Schumann sich dieses Mittels bedient. Loewe ging ihm hierin voran, und mit kaum weniger Geist. Auch auf nicht geistlichem Gebiete hat er Proben davon geliefert. Es gibt eine Ballade „Walpurgisnacht", gedichtet von Willibald Alexis. Ein Gespräch zwischen Mutter und Tochter, am Tage nach der Nacht zum ersten Mai. Die Mutter hat auf dem Blocksberg geschwärmt. Arglos anfänglich fragt die Tochter nach dem Tumult der vorigen Nacht und dem Treiben der Hexen. Von der Erinnerung an die dort genossene Lust gepackt, antwortet die Mutter immer wilder und frecher, bis sie endlich wie in satanischer Besessenheit ihr Geheimniß herausstößt. Hier auf dem höchsten Punkte der Steigerung läßt Loewe mit aller Kraft die Musik des Hexentanzes aus der Blocksbergscene des Spohrschen „Faust" einfallen. Heute, da die Oper nur wenig noch gekannt ist, versteht man die Absicht nicht mehr; damals war sie neu, und das Citat wird seine Wirkung nicht verfehlt haben. Sehr merkwürdig ist in der zweiten der drei Balladen vom „Mohrenfürsten" ein Citat aus dem schaurigen Mittelsatze des Beethovenschen D-dur-Trios. Die Mohrenfürstin harrt des zum Kampfe ausgezogenen Geliebten in der Einsamkeit und unter den nächtigen Schrecken der Tropenwildniß. Hier klingt es herein, erst undeutlich, dann immer unverkennbarer. Die Stelle ist um so phantastischer, als die Melodie schon eine Rück-

beziehung auf die erste Ballade einschließt: dort ertönte sie zu Worten des scheidenden Kriegers, die der Harrenden jetzt in der Seele widerklingen. Zu einem vielfach schillernden Gewebe kreuzen sich so die Fäden der Empfindungen. Eine so freie Benutzung fremden Materiales, die natürlich nicht im Mangel eigner Schöpferkraft ihren Grund hatte, sondern in der Lust am Anknüpfen geistreicher Beziehungen, findet sich übrigens in Loewe's Zeit bei Niemandem sonst, auch nicht unter der nächstfolgenden Generation. Gefallen an solchem Spiel zeigt Brahms.

Der Clavierbegleitung in der Loewe'schen Ballade fällt eine umfassendere Aufgabe zu, als beim rein lyrischen Gesange. Sie hat nicht nur die Melodie zu kräftigen und ihr Fortschreiten verständlich zu machen, nicht nur den ausgedrückten Affecten eine tiefere Resonanz zu geben und Andeutungen dieser Affecte mit ihren Mitteln auszuführen, es liegt ihr auch die Verbildlichung des erzählten Inhalts ob. Auf diese ihre Verwendung richtet der Componist die größte Aufmerksamkeit. Es ist dabei nicht an äußerliche Tonspielereien zu denken. Sichtbare bewegte Vorgänge ist die Musik fähig, zu „malen", wenn man es einmal so nennen will, denn eigentlich ist das, was sie verrichtet, etwas ganz anderes, als ein Uebergriff in die bildende Kunst. Nicht die bewegten Dinge an sich will sie vorführen, sondern die Gefühlsbewegungen, mit denen wir sie sympathetisch begleiten. Ueber diese Grenzen hinaus reicht ihr Vermögen nicht, innerhalb ihrer ist es von eindringendster Stärke. Von gewissen Partien der Balladendichtung kann die Musik nur durch dieses Mittel Besitz ergreifen. Soll also eine völlige Wiedergeburt jener in dieser stattfinden, so ist tonbildliche Behandlung unerläßlich. Je nach dem Standpunkt nun, den der Componist dem Dichtungs-Object gegenüber einnimmt, wird ihre Art verschieden sein. In der eigentlichen Lyrik soll die Empfindung alles Gegenständliche möglichst in ihren Erguß verflößen; Bildlichkeiten haben hier nur so weit Statt, als sie dem lyrischen Strom neue Quellen zuführen. Der Balladensänger umschließt zwar auch mit einer

Grundempfindung das Ganze, läßt sich aber williger auf das Wesen der Objecte selbst ein. Noch weiter treibt die Entäußerung vom eigenen Ich der Dramatiker; er sucht im Wesen der dargestellten Personen und Zustände völlig aufzugehen. Keiner von beiden kann der bildnerischen Kraft der Musik entrathen, aber in der Ballade ist sie durch eine lyrische Grundempfindung bedingt und gebunden, welche in der dramatischen Musik wegfällt.

In diesem Sinne hat auch Loewe seine Schildereien angebracht. Sie sind nicht dramatisch geschaut, ebenso wenig, wie dies bei Rede und Gegenrede in den Balladen der Fall ist. Bei lebendigem Vortrage läßt man sich hierüber leicht täuschen. Aber Loewe war kein Dramatiker. Aus seinen Opern hat neuerdings Max Runze eine Anzahl von Arien herausgegeben; ein dankenswerthes Unternehmen, welches aber für Loewe's Begabung, bühnenmäßige Charakterbilder zu zeichnen, doch noch nichts beweist. Hätte er diese besessen, so wäre er wohl kein Balladencomponist geworden, wie umgekehrt Weber die Ballade, wenigstens die durchcomponirte, ganz bei Seite ließ, weil er nur dramatisch fühlte. Webers Situationsmalerei zeigt viel keckere Striche und leuchtendere Farben, vor Allem auch viel schärfere Gegensätze, als Loewe anwendet. Man merkt, daß sie frei und sichtbar sich vor uns bewegenden Menschen und Vorgängen zur Folie dienen soll. Auch von Webers Liedern mit Clavier gilt dies; sie haben in der Mehrzahl einen dramatischen Charakter im engsten Wortverstande, und die Musik schließt sich den Vorgängen an, als ob man Personen auf einer Scene agiren sähe. Mancherlei konnte Loewe für seine Zwecke von Zumsteeg lernen. Ich glaube aber doch, daß Webers Vorbild wichtiger für ihn geworden ist; abgesehen von der allgemeinen inneren Verwandtschaft beider, läßt es sich aus der schlagenden Deutlichkeit der Bilder schließen, die sich bei Loewe findet wie bei Weber, nur daß der Balladencomponist sie dem Charakter seines Stiles angepaßt hat.

Kaum gibt es etwas Genußreicheres, als die langen Galerien

Loewe'scher Balladen grade einmal zu diesem Zwecke betrachtend zu durchwandern. Vor dem Reichthum der Schilderungen kann man nur mit höchster Bewunderung stehen, besonders wenn man wahrnimmt, wie ungesucht, gleichsam selbstverständlich in ihnen Alles sich einstellt. Welch ein unheimliches Rascheln und Raunen durchzieht den „Erlkönig"; wie steht das lockende Gespenst vor Augen, undeutlich, wie eine Nebelsäule, fast ohne Regung verharrend, nur einige Male den Arm wie zum Wink erhebend; wie klingt sein Flüstern leidenschaftslos und doch bethörend! Ein ganz anderer Ton, in dem die zitternde Seele des gestorbenen Kindes vor der Hütte der einsamen Mutter klagt, zärtlich, hülfesuchend — ob je vorher ein Ausdruck gefunden war, wie hier zu den Worten: „Draußen weht es so kalt, draußen weht es so graus?" — und doch nur Schatten von Empfindungen eines einst menschlichen, jetzt körperlosen Etwas, das der Wind über die nächtliche Haide weht („Der späte Gast"). Wiederum anders singt und tanzt im „Herrn Oluf" Erlkönigs Tochter; was hier den Charakter der Musik bestimmt, ist der weibliche Zauber, der den starken Mann umstrickt. Glanz und Behagen vornehmer Tafelgäste malt der Eingang des Goethe'schen Hochzeitliedes. Herolde unter Trompetengeschmetter sehen wir ausreiten, um der Königin Willen dem Volk zu verkünden, rauschende Festmusik, gleichsam ein stolzer Marsch mit melodischem Trio, schildert ihre Vermählungsfeier („Gregor auf dem Stein"). Wie feierlich durchklingt die Erzählung vom Tode Heinrichs IV. der Puls der alten Kaiserglocke zu Speyer; wie wimmert das Armensünderglöcklein beim Sterben seines Sohnes. Unter exotisch gellendem Kriegslärm zieht der Mohrenfürst zur Schlacht; von fern tönt der zurückgebliebenen Geliebten das Kriegshorn, die Nacht sinkt nieder mit ihrem Thau, es fliegt der Glühwurm, die wilden Wüstenthiere regen sich in der Kühle. Schwül drückt die Luft im blumengefüllten Gemach der Jungfrau, die Gestalten ihrer Träume scheinen aus ihr herauszutreten: schlanke Frauen, schwermüthige Jünglinge, Ritter, kaiserliche Würdenträger, stolze

mohammedanische Krieger drängen sich im bunt verworrenen Zuge dahin. Am Tajo das alte zerfallene Königsschloß der Westgothen; wir vermeinen dem Künstler nachzufolgen durch den halb verschütteten Gang, welcher zur „Gruft der Liebenden" führt; oben im palmenumrauschten Gemäuer rastet der Wanderer, die wilden Tauben flattern über ihm durch die Fensterbogen, die Blüthen des Citronenbaums wehen herab. Unter schauerlich widernatürlichen Bewegungen sieht der Thürmer die Todten Mitternachts über den Gräbern tanzen; mit athemversetzender Deutlichkeit wird uns vorgeführt, wie das Gerippe am Thurm emporklettert, bis es bei dem erlösenden Glockenschlage klappernd in die Tiefe stürzt. Ergötzlichst schwerfällig kommt die Glocke dem kirchenflüchtigen Kinde nachgewackelt; pfeifend wie die Windsbraut jagt das bierdurstige wilde Heer hinter den ängstlichen Kindern her, die der „getreue Eckart" beruhigt. Lustiges Lagerleben im Heere Prinz Eugens mit Marketenderscherz und Soldatengesang, Kriegsbilder aus Friedrichs des Großen Zeit, und der alte Dessauer an der Leiche seiner Tochter, der nicht so hart verfahren wäre, wie der „alte", gegen sein Gebet taube „Feldherr droben". Napoleons geisterhafte Heere ziehen in „nächtlicher Heerschau" mit dumpfem Trommelschall unter den Augen des todten Weltbezwingers vorüber. Durch die Hexe von Endor beschworen, steigt vor Saul, dem Israeliterkönige, der Geist Samuels empor; Finsterniß umrieselt ihn, und wie Wind in Höhlenschlünden heult seine Rede. Im belagerten Babylon schwelgt der Wüstling Belsazar, eine gespenstische Hand erscheint und schreibt an die Wand sein Schicksal, und das Grauen kriecht heran und spinnt um König und Gelaggenossen seine unzerreißbaren Fäden.

Eine neue Welt ist hier aus der Phantasie eines Künstlers geboren, der sich ausschwelgen möchte in Bildern. Es ist zu verstehen, daß er auch in Gedichten, die nicht Balladen sind, mit Vorliebe das Malerische hervorhebt, und daß er nach Gedichten sucht, die ihm dieses ungezwungen gestatten. Wie

Schubert neben dem rein lyrischen Gesang die lyrische Monodie, so hat Loewe neben der Ballade das musikalische Gemälde gepflegt. Die oft componirten „Bilder des Orients“ von Stieglitz gehören hierher. Vergleicht man sie mit Marschners Compositionen, so wird der Unterschied zwischen lyrischer und dramatischer Malerei recht greifbar. Unübertrefflich ist in den „Feuersgedanken“ die heimlich schwelende Gluth, das Lecken, das gierige Züngeln, der Drang sich aus den Banden der Menschheit zu befreien und ihr Werk zu vernichten, vor die Phantasie gebracht. Ein andermal ist es das Schaffen der Heinzelmännchen, das Treiben der Lilienmädchen vom Mummelsee. Irgend ein niedlicher Elfe beschreibt sich seinen „kleinen Haushalt“. Die heimgekehrten Schwalben erzählen dem nordischen Lenz von den wundersamen Dingen des Südens. Die „Elfenkönigin“ ordnet in der Sommermondnacht ihre Gespielen zum Tanz. Der Geist eines Liebenden schwebt nächtens zur Geliebten über Höhen und Klüfte, und der erste Hahnenschrei ruft ihn ins Grab.

Da die Aufgabe der Schilderung zumeist der Clavierbegleitung zufällt, so wäre die Befürchtung nicht unbegründet, daß der instrumentale Theil bei Loewe den gesanglichen überwuchern und ersticken möchte. Das ist aber nicht der Fall. Loewe sang selbst, zwar nicht mit großer Stimme, aber mit Schulung und Geschmack. Er hatte sich nach Righini's Methode zu bilden gesucht; ein kleiner italianisirender Zug mag daher stammen, der sich auch zuweilen in melodischen Fiorituren und Schnörkeln äußert, die zu dem volksthümlich deutschen Grundcharakter seiner Melodik nicht passen wollen. Niemals wird dem Sänger sein gutes Recht verkürzt. Das Unterscheidende von Loewe's Claviersatz läßt sich vielleicht so am deutlichsten machen. Beethoven, Weber, Schubert, Mendelssohn, Schumann waren sämmtlich auch große Claviercomponisten, Loewe dagegen nicht. Das Clavier redet ihm nicht in dem Grade eine eigene Sprache, wie Jenen. Es war der Dolmetscher seiner poetischen Phantasien; empfing es von diesen das Zeichen, so bewies es, was

es konnte, und das war viel; aber aus sich selbst heraus redet es nicht gern. Was man bei Beethovens, Schuberts, Schumanns Gesängen symphonischen, bei manchen Weberschen Opernorchesterstil nennen kann, gibt es bei Loewe nicht. In diesem Sinne ist die Verbindung seiner Begleitung mit dem Gesange trotz ihres großen Reichthums eine äußerlichere. Aber dies bedeutet keinen Tadel; der strophische Charakter der Balladen wäre rettungslos zerstört worden, hätte er bei der ungeheuren Fülle seiner malerischen Bewegungen diesen eine selbständigere Entwicklung neben dem Gesange erlaubt.

Reich mit jener Einschränkung, neu an Figuren, Klangfülle und Klangreiz sind auch die Begleitungen seiner Lieder. Wenn man mustert, was er an solchen schon in den zwanziger Jahren des Jahrhunderts geschaffen hat, wird klar, daß er darin seiner Zeit weit voraus gewesen ist. Unter den Liedern sind viele von außerordentlicher Schönheit. Daß die Erfindungskraft sich am stärksten äußert, wenn das Lied, ohne schon Ballade zu werden, doch etwas mehr gegenständlichen Gehalt hat, als gewöhnlich, erklärt sich aus Loewe's ganzer Eigenthümlichkeit. Es ist nicht zu sagen, wie das „Ständchen" von Uhland und Kuglers Scene eines Todtentanzes geistreicher und schöner hätten componirt werden können. Trat er dennoch als Lyriker niemals recht auf den ersten Plan, so sind daran zunächst seine eigenen Balladen schuld, zuzweit eine gewisse engere Begrenztheit des Empfindungsausdrucks. Die volksthümliche Melodie stand ihm in ihrer ganzen Herzigkeit zu Gebote, über ihr Gebiet hinaus steigert und verfeinert er den Ausdruck mit Glück in das Gebiet des Zarten, Rührenden, Träumerischen. In die Tiefe der Leidenschaften hinabzusteigen gelingt ihm schwer. Auf dem Balladengebiet ist das anders; wer sehen will, wie er da erschüttern kann, betrachte den dritten Theil des „Gregor auf dem Stein". Hier ist er in dem Reich, das er beherrscht; seine Lyrik mußte neben der Schumannschen verblassen; aber was vollgewogen an ihr ist, wird schon wieder zu Ehren kommen.

Loewe hat Balladen componirt sein ganzes Leben hindurch; die letzten sind ein Jahr vor seinem Tode erschienen. Indessen gewisse Perioden lassen sich doch unterscheiden. Eine erste längere Pause tritt 1827 ein, und was von 1818 bis hier geschaffen wurde, trägt einen vorwiegend nordischen Zug. Ich übersehe nicht, daß in diese Zeit auch die „Hebräischen Gesänge" fallen; aber es ist Byrons Poesie, und wäre es nicht, so würden doch die drei in ihnen enthaltenen Balladen die Wagschale zu Ungunsten der nordischen nicht beschweren. Die Form hat er endgültig festgestellt, und auch die Kraft der Erfindung ist später wohl kaum höher gewachsen. Für die Romantik der nordischen Elementargeisterwelt und Sagen hat er Klänge und Weisen gefunden, die den Charakter derartiger Schöpfungen in Deutschland dauernd mitbestimmt haben. Eine zweite Periode beginnt 1830 und erstreckt sich bis gegen 1840. In die Zwischenzeit fallen größere Instrumentalwerke und das Oratorium „Die Zerstörung von Jerusalem". Die Beschäftigung mit ihnen mag dem Componisten jene gelassenere Ruhe des Meisters gegeben haben, die man den Balladen der zweiten Periode wohl anfühlt. Vierzehn Goethesche Balladen gehören ihr an, während die erste Periode von Goethe nur den „Erlkönig" aufweist. Außerdem aber wendet sich Loewe in dieser Periode der Legende zu, die er als eine besondere Art der Ballade liebevoll pflegte. Nicht weniger als deren zwölf entstanden im Jahre 1834, dazu kamen bis 1840 noch weitere acht. Niemand, der Loewe's ganzes Wesen begreifen will, dürfte versäumen, sich die Legenden innerlichst anzueignen. Sind sonst bei den anderen Romantikern immerhin verwandte Stimmungen anzutreffen, wenn schon ihre Ausprägung durch Loewe eigen genug ist — etwas, das sich den Legenden von fern vergleichen ließe, gibt es in der deutschen Musik überhaupt nicht. Die einfältig fromme Weise und rührende Kindlichkeit dergestalt mit Phantastik mischen zu können, dazu bedurfte es eben gerade einer Natur, wie die seinige war. Empfindungen wie unter dem Weihnachtsbaum beschleichen die

Seele des Hörers. Da ist die Jungfrau, die im Walde sich verirrt, unter dem Schutze der Engel schläft und von einem Hirschlein heimgetragen wird. Da ist das frierende, verwaiste Kind, das am Christabend die Gassen durcheilt, auf die der Glanz der Lichterbäume hinausstrahlt, und das von Engeln sacht emporgehoben wird in die ewige Heimath, um dort sein schöneres Weihnachtsfest zu feiern. Ein frommer Landmann ladet sich den Herrn Christus als Sonntagsgast; ein armer Greis tritt bei ihm ein, und er erkennt, daß in diesem der Heiland seine Bitte erfüllt. Ein häßliches Mägdlein trifft Maria und das Christuskind auf der Flucht; es labt sie mit Milch und herzt den Knaben; zu Hause angekommen, tritt sie zum Brunnen, und ein in Schönheit verwandeltes Gesicht strahlt ihr entgegen. Der heilige Johannes findet ein Würmlein am Wege, er rettet und segnet es; da fängt es an zu leuchten und zieht wie ein Stern durch die Nacht. Aber auch Ernst und Tragik haben in den Legenden Platz: der ewige Jude findet im Gebet vor dem Kreuze den endlichen Frieden, Nepomuk, von den Henkern König Wenzels in die Moldau gestürzt, wird von den Wellen sanft dahingetragen, unter Gesang löst sich sein Geist vom Körper und schwebt aufwärts. Das mächtigste Werk ist unstreitig „Gregor auf dem Stein", aber auch die Legende in Goethe's „Paria" ist an reizenden und erschütternden Momenten reich, und im „großen Christoph" sind Frömmigkeit und Humor zu einem unvergleichlichen Meisterstück verbunden.

In diese zweite Periode fällt auch eine Reihe von polnischen Balladen des Adam Mizkiewitsch, die Loewe in Blankensee's Uebersetzung componirt hat und die theilweise zu seinen schönsten gehören. Einmal in die polnische Sphäre hineingerathen, ließ er ihnen den von Ludwig Giesebrecht gedichteten Balladenkreis „Esther" noch in demselben Jahre (1835) folgen. Daß Balladen ganz dialogisch verlaufen können, ist bekannt; es braucht nur an Uhlands „Schloß am Meer" erinnert zu werden. Etwas Anderes ist es noch, wenn man den Verlauf der Begebenheiten

durchaus, oder fast durchaus, durch den Mund der miterlebenden Hauptperson erfährt. Hier muß die Musik einen subjectiveren Charakter annehmen, der leicht über die Grenzen des Balladenmäßigen hinausgreift. Loewe hat mehrere solcher Gedichte componirt. Schon Platens „Pilgrim vor St. Just" kann dahin gerechnet werden, doch ist hier der Balladenton mit meisterlicher Sicherheit festgehalten, und wer dessen eigenes Wesen sich recht einleuchtend machen will, vergleiche dieses Stück mit Schuberts Monodie „Die junge Nonne". In „Esther" hat ihn jene Sicherheit bisweilen verlassen, zum Theil sind es Arien, die die Geliebte König Kasimirs von Polen singt. Ein anderes, nur um ein Jahr älteres Werk, „Der Bergmann. Ein Liederkreis in Balladenform" ist stileinheitlicher, was allerdings durch die Dichtung erleichtert wurde. Ich berühre diese Dinge, weil sie ein ästhetisches Problem einschließen, das seine ganze Bedeutung erst dann hervorkehrt, wenn die Form der Ballade auf ein anderes Gebiet übertragen wird, als des Gesanges einer Stimme mit Clavier.

Will man die Periodisirung noch weiter fortsetzen, so würde ein dritter Abschnitt von den Jahren 1843 und 1847 eingeschlossen werden, und der vierte und letzte erstreckte sich von 1850 bis zum Ende. Immer kehrt nach ziemlich gleich langen Ruhepausen der Meister zu seiner Lieblingsgattung zurück. In manchen Balladen der vierziger Jahre: im „Prinz Eugen", dem „Mohrenfürsten", „Tod und Tödin", „Hueska", der „verfallenen Mühle", fließt die Erfindung so reich, wie je in den besten Stücken früherer Zeit. Aber die Gaben, mit denen er sich einstellt, werden seltener. Von den Werken des Alters hat der „Archibald Douglas" noch einen großen und nachhaltigen Eindruck gemacht; ich glaube, daß man diese mehr effect- als gehaltvolle Ballade überschätzt, jedenfalls beweist sie aber mit mehreren anderen, daß Loewe sich auch jetzt noch lange nicht verausgabt hatte. Wenn man seine äußeren Lebensverhältnisse in Betracht zieht, erscheint dies merkwürdig genug. Von 1820 an saß er

in Stettin, einer vom Kunstverkehr abgelegenen Stadt, als Musikdirector, Organist und Gymnasialmusiklehrer. Eine bescheidene Position, und die Organe, durch die er wirken konnte, das Publicum, das ihn verstehen sollte, mußte er sich erst erziehen. Die Kunstreisen, auf denen er seine Balladen vortrug, genügten nicht, um ihn mit der Musikwelt draußen in dauerndem anregenden Verkehr zu erhalten. Eine Kraft, die unter solchen Verhältnissen bis ans siebenzigste Lebensjahr hin nicht versiegt, mag man wohl eine seltene heißen.

V.

Wenn in der Kunstgeschichte etwas Neues hervorgetreten ist, so fragt man nicht nur, woher es kam, sondern auch wohin es geht. Was ist aus Loewe's Ballade geworden unter den Händen späterer Künstler, oder haben sie die Hände überhaupt davon gelassen? Eingangs wurde festgestellt, daß die Theilnahme für sie in der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts rasch erkaltet sei. Daran müssen die Künstler, welche gegenwärtig das Ohr des Publicums haben, selbst mit schuld sein; „sie sinkt mit euch, mit euch wird sie sich heben", gilt in etwas verändertem Sinne auch von diesem Fall.

Indessen so ganz summarisch läßt sich doch vom Niedergang der Ballade nicht sprechen. Es verzweigen sich in ihre Schicksale sogar allerhand Fragen, die einmal für die Zukunft der deutschen Tonkunst von hoher Bedeutung werden könnten.

Unter den Führern der jüngeren Romantik — schwächere Geister, wie Reißiger und Andere, seien hier bei Seite gelassen — steht Mendelssohn der Ballade am fernsten. Merkwürdig ist das, da Loewe gerade mit Berlin noch die lebhafteste Fühlung besaß, wie denn auch seine Musik von König Friedrich Wilhelm IV. besonders geliebt wurde, und da gewisse Eigenschaften seiner phantastischen Bilderwelt verwandte Neigungen bei Mendelssohn wecken mußten. Aber die Thatsache steht fest, daß Mendelssohn

kein Werk in der Loewe'schen Form der Ballade für eine Singstimme und Clavier geschaffen hat.

Anders verhält es sich mit Schumann. Wir wissen, mit welcher Sympathie er dem großen Talente des älteren Meisters entgegengekommen ist. Er hat auch selbst Balladen componirt, ein Dutzend etwa. Aber nur einige davon zeigen Loewe's Stil: die „Löwenbraut", die „beiden Grenadiere", die „Frühlingsfahrt", „Blondels Lied", die letzten beiden wohl am reinsten. Auch die „feindlichen Brüder" könnte man noch einbeziehen; daß die Gedichte von ihren Verfassern zum Theil Romanzen genannt werden, darauf kommt gegenüber den scharf ausgeprägten Merkmalen der musikalischen Ballade nichts an. Die übrigen aber haben andere Formen. Im „Waldesgespräch" und „Schatzgräber" herrscht das Renaissance-Princip von Satz, Gegensatz und Wiederholung, in dem gewaltigen „Belsatzar" die Form einer nach Zwischensätzen stets wiederkehrenden Hauptpartie. Im „Handschuh" ist jede Strophe neu componirt; man würde sagen können, daß die Methode von Zumsteegs „Lenore" hier befolgt sei, böte Schumann wirklich Melodien und nicht nur ariose Phrasen. Seine declamirten Balladen mit melodramatischer Begleitung, „Schön Hedwig", „Haideknabe", „Flüchtlinge" weisen sogar auf Kunzen zurück. Im Ganzen ist der Eindruck dieser, daß bei Schumann die Ballade sich im Auflösungsproceß befindet.

Brahms endlich, um bis auf die jüngste Gegenwart herabzugehen, hat nach der Ballade nur wie im Vorüberstreifen die Hand ausgestreckt. Seinen durchdringenden Blick für Formeigenthümlichkeiten hat er auch hier bewährt: der „Edward" und die „Walpurgisnacht", beide dem älteren Meister wie absichtlich nachcomponirt, wahren streng seine Form. Der pittoreske Zug fehlt ihnen, wie auch Schumann diesen vermissen läßt. Eichendorffs „Nonne und Ritter", eine Ballade, die Loewe sicherlich als solche, das heißt für eine Stimme componirt haben würde, ist von Brahms als Duett behandelt. Auch in den Vortrag der andern beiden Balladen theilen sich zwei Stimmen, was gegen Loewe's

Grundsatz gewesen wäre. Dessen Forderung ging sogar dahin, daß der Balladensänger sich auch selbst am Clavier begleite, was für den Vortrag durchaus nicht unwesentlich ist. Der Sänger wird dadurch in einen Zustand der Gebundenheit gesetzt, der ihn zwingt, im Ausdruck Maß zu halten, und namentlich den Affect redend eingeführter Personen nicht zu übertreiben. Charakteristik sollte da sein, selbst mimische Mittel hat Loewe, wie mir sein Schüler Kurth in Bremen seiner Zeit erzählte, beim Vortrage nicht verschmäht. Aber alles Das sollte auf Andeutungen beschränkt bleiben. Steht der Sänger selbständig neben dem Spieler, so ist die Gefahr vorhanden, daß er für seinen Theil zu viel thut, und sind es gar zwei, so ist es fast unvermeidlich, daß sie in den Stil der dramatischen Scene verfallen.

Es kann vorkommen, daß Formen der Gesangsmusik auf instrumentale einwirken. Für das Umgekehrte hat unser Jahrhundert Belege genug erbracht; Beispiele für jenen andern Vorgang bietet das vorige Jahrhundert. Ist etwa solches auch bei der Loewe'schen Ballade geschehen? Nur soweit es sich um die Uebertragung gewisser Stimmung handelt. Instrumentalballaden und -Legenden für Clavier, für Violine, Viola, auch für Orchester gibt es. Aber ihr Stammbaum führt den Forscher endlich auf die Instrumentalromanze zurück, die von Mozart ihren Ausgang nahm.

Soweit hat die Ueberschau wenig Positives ans Licht gefördert. Erstorben ist der Drang zur Balladencomposition noch nicht, dies beweisen unter andern Martin Plüddemanns Arbeiten; jedoch liegt es nicht im Plan, die Werdeprocesse unserer Zeit in den Kreis der Betrachtung zu ziehen. Aber von Loewe's Ballade geht noch ein anderer Weg aus, und diesen hat er selbst gewiesen. Bekanntlich hatte Goethe eine „Erste Walpurgisnacht" gedichtet und sich dazu der Cantatenform bedient. Loewe hat sie 1833 als „Ballade" componirt, aber, nachdem er sich anfänglich nur auf Clavierbegleitung beschränkt hatte, hernach großes Orchester an ihre Stelle gesetzt, welches den

Sologesängen und Chören erst festen Grund, den Tonmalereien die rechte Eindringlichkeit verleiht. In eine neue Gattung wollte er damit nicht übergetreten sein; deutlich kann man sehen, wie er sich bemüht, seine Balladenmethode auch hier anzuwenden, obwohl die Fügung des Gedichts ihr widerstrebt. Aber die Brücke zum Oratorium war geschlagen, und auf sie ist er alsbald getreten.

In der Oratoriencomposition war Loewe damals kein Neuling mehr. Er hatte 1829 eine „Zerstörung von Jerusalem“ in die Oeffentlichkeit gebracht und war schon seit 1824 mit einem Werk beschäftigt, das die wichtigsten Ereignisse aus der Geschichte Christi und seiner Jünger im Anschluß an die Feste des Kirchenjahres oratorienmäßig behandelte. Seine amtliche Stellung sowohl, wie sein religiöser Sinn mußten ihn zum Oratorium locken; die Anschauungen jener Zeit machten zwischen religiöser und kirchlicher Musik keinen Unterschied, was entschuldbar scheint, da ein evangelisch-kirchlicher Musikstil überhaupt nicht mehr bestand. Geistliche Oratorien hat er später noch mehrere geschrieben, doch die „Zerstörung“ wollte ich zu diesen nicht eigentlich gerechnet haben. In einzelnen Zügen das große Talent und den geistreichen Kopf seines Schöpfers verrathend, ist dieses Oratorium als Ganzes doch eine stilistische Unmöglichkeit, in dem Opernmelodien und Theatereffecte mit den Formen kunstvoll und streng gearbeiteter Chormusik zu einer gezwungenen Verbindung sich haben bequemen müssen. Dieser Weg führte in die Wildniß, aber nicht zur Höhe des Ideals. Besser sollte es ihm von der Ballade oder Legende aus glücken. Die Dichtung Giesebrechts von den „Sieben Schläfern“ ist eine solche. Zur Zeit der Christenverfolgungen unter Decius flüchten sieben Söhne eines vornehmen Ephesers, die dem neuen Glauben anhangen, in eine Gebirgshöhle, werden dort entdeckt, eingemauert und von den Christen als Märtyrer verehrt. Nach 190 Jahren, da inzwischen das Christenthum herrschende Religion geworden, wird die Höhle geöffnet, und man findet die sieben Brüder lebend

und in dem Wahn, nur eine Nacht durchschlafen zu haben. Loewe componirte das Oratorium 1833 in demselben Jahre, wie Goethe's „Walpurgisnacht", und ein Jahr bevor er sich mit ganzer Kraft auf die legendenhafte Ballade warf. Wie diese Dinge zusammenhängen, sieht Jeder. Auch das durch einen erzählenden Prolog eingeleitete Oratorium „Johann Huß", das, um den schwächlichen „Gutenberg" zu übergehen, neun Jahre nach den „Sieben Schläfern" erschien, darf nur als erweiterte Ballade aufgefaßt werden. Ihre Merkmale sind leicht zu finden. Sie liegen in dem Genrehaften der Empfindungen, der Kleinheit der Formen, und der lyrischen Stimmung, welche farbig um die Ereignisse spielt, anstatt sie durch ihre eigenen Contouren wirken zu lassen. Das technische Rüstzeug für ein Oratorium im großen Stile Händels oder Haydns fehlte Loewe wohl nicht; er war aus Türks solider Schule hervorgegangen und hat augenscheinlich mit großem Fleiße seine Geschicklichkeit als Componist nach den verschiedensten Seiten entwickelt, auch nach solchen, welche die damalige Zeit noch wenig würdigte. Aber den Blick für größere musikalische Verhältnisse hatte er, mit der strophischen Balladencomposition lebenslang vorwiegend beschäftigt, nicht genügend ausgebildet. Die Mittel des Sologesangs, Chors und Orchesters wußte er nicht in entsprechender Breite zu verwenden.

Loewe's balladische Oratorien haben sich nicht halten können, trotz der Menge musikalischer Schönheiten, geistreicher Einfälle und einzelner Würfe von packender Neuheit. Aber sein Verdienst als Pfadfinder wird dadurch nicht geschmälert. Der Erste, den wir auf seinen Bahnen finden, ist verwunderlicherweise Mendelssohn. Seine allbekannte Composition der Goethe'schen „Walpurgisnacht" ist zwar im ersten Entwurf älter als die Loewe'sche, aber ihre endgültige Gestaltung fand erst neun Jahre nach dieser statt, und daß er in seinem Bannkreis sich bewegte, zeigt deutlicher als alles Andere der Umstand, daß er sein Werk, Goethe's Vorschrift entgegen, nicht Cantate, sondern Ballade nannte. Schumann folgte 1843 nach mit „Paradies und Peri",

Gade 1846 mit der „Comala". Beide haben dann die Arbeit in dieser Richtung mit Eifer fortgesetzt: der Däne mit „Erlkönigs Tochter", den „Kreuzfahrern" und andern Werken gleichen oder ähnlichen Stils, der Deutsche mit der „Rose Pilgerfahrt", den Balladen „Königssohn", „des Sängers Fluch", „Page und Königstochter", „das Glück von Edenhall". Componisten geringerer Kraft haben sich ihnen angeschlossen.

Daß das Oratorium als Kunstgattung sich mit der Ballade nahe berührt, ist leicht zu sehen. Bei beiden handelt es sich um bedeutende oder doch interessante Begebenheiten, deren lyrischer Gehalt durch die Musik entbunden werden soll. Welchen Lebenskreisen diese Begebenheiten entnommen werden, ob der heiligen oder profanen Geschichte, ob der Sage oder dem Naturleben, ist dieser Forderung gegenüber gleichgültig. Dem Oratorium war von seiner Entstehungsgeschichte ein gewisser erbaulicher Zug anhaften geblieben; sonst haben die Italiener, haben nach ihnen Händel und Haydn von ihrer wohlverbrieften Freiheit immer Gebrauch gemacht, sich die Stoffe zu holen, von welchen Gebieten sie wollten. Auch der erbauliche Charakter ist für die Gattung, wenn man die Sache rein ästhetisch betrachtet, unwesentlich. Nur eine gewisse Wichtigkeit und Größe des Gegenstandes erscheint nothwendig, wenn man zu seiner musikalischen Behandlung die gesammten Mächte der Tonkunst: Solo, Chorgesang und Orchester, aufbietet: das Dargestellte muß zu den darstellenden Mitteln im Verhältnisse stehen. Naturgemäß werden die geeigneten Stoffe leichter im Gebiete der heiligen Geschichte oder Legende gefunden werden, da diese ungezwungen zu dem Göttlichen in Beziehung gesetzt und so ins Erhabene gesteigert werden können. Aber wer den richtigen Blick hat, findet sie auch anderswo: die Besiegung der Römer durch Arminius, die Romfahrt eines deutschen Heerführers, die Entdeckung der neuen Welt, auch Sagen des classischen Alterthums wie „Amor und Psyche", Thaten und Erlebnisse antiker Helden, wie Odysseus und Achilleus, sind sicherlich für das Oratorium oder die Ballade

im größten Stil würdige Objecte, und Goethe hat in der „ersten Walpurgisnacht" gezeigt, wie auch die Welt heidnischen Götterglaubens zu diesem Zwecke fruchtbar gemacht werden kann. Ist doch auch nur zu wünschen, daß die Tonkunst nicht außerhalb unseres, gegen früher so mächtig erweiterten Anschauungskreises stehen bleibe; die Folge würde sonst sein, daß sie die Fühlung mit dem Leben und damit ihre eigene Wirkungskraft einbüßte.

Die Schwierigkeiten, welche zu überwinden sind, um zu einer feststehenden Form des balladischen Oratoriums zu gelangen, scheinen hauptsächlich in zwei Dingen gelegen zu sein: in der Gestaltung der Dichtung und in der Verwendung des Sologesanges. Es ist ausgeschlossen, daß der Musiker die fertige Ballade des Dichters hernimmt und componirt, wie es bei Einzelgesang mit Clavier geschieht. Ausnahmsweise kann das Unternehmen einmal gelingen, wie es bei Bruchs „Schön Ellen" gelungen ist. Aber im Allgemeinen sind die musikalischen Mittel, welche in Bewegung gesetzt werden sollen, viel zu schwer und wuchtig, bedürfen daher von Seiten des Componisten einer viel zu großen Umsicht in der Abwechslung und Abtönung ihres Gebrauchs, als daß der Dichter ihm nicht nach dieser Richtung hin vorarbeiten müßte. Wie zwischen Erzählung und persönlicher Rede oder Dialog abzuwechseln ist, wann die Erzählung einem Einzelsänger oder dem Chor zufällt, ob überhaupt nicht die Erzählung als solche auszumerzen und der thatsächliche Stoff in den Dialog einzuarbeiten sei, sind Fragen von Wichtigkeit, deren Lösung wohl nur durch lange Praxis herbeizuführen wäre. Es ist der unermeßliche Vortheil, in dem sich das alte italienisch-deutsche Oratorium dem neuen Balladen-Oratorium gegenüber befindet, daß jenes sich auf eine mehrhundertjährige bewährte Tradition stützen kann, während für dieses die poetische Technik erst geschaffen werden muß. Bei solchen Anfangsversuchen geht es ohne Mißgriffe niemals ab. Das reichste und genialste Werk der neuen Gattung, Schumanns „Paradies und Peri", weiß davon zu sagen. Es kann keine schönere Musik geben als diese,

aber ihre Gesammtwirkung ist stumpf, weil die Disposition der Begebenheiten und der Darstellungsmittel nicht völlig gelungen ist. Auch der Einrichtung der von Schumann componirten Balladen Uhlands und Geibels fühlt sich der Zwang an, der dadurch entstehen mußte, daß man sich mit abgeschlossenen Dichtungen wohl oder übel abzufinden hatte. Vollständig gelungen ist die Formung eines Balladenstoffes zu einem oratorienhaften Text bis jetzt eigentlich nur einmal, in Goethe's „Walpurgisnacht", und mit Mendelssohns Musik, die derjenigen Loewe's an Reichthum und breit entwickelten Formen weit voransteht, darf sie vorläufig als das Musterwerk der Gattung gelten. Goethe's „Rinaldo", schön von Brahms componirt, und Gade's „Comala", in neuester Zeit auch Rheinbergers „Christoforus" kommen dem Ideale wenigstens nahe, das wir uns von der Gattung zu machen geschichtlich und ästhetisch berechtigt sind.

Das alte Oratorium ist von der dramatischen Musik ausgegangen. Es hat sich mehr und mehr ins Charakteristisch-Lyrische hineingebildet, und Händel hat diesen seinen Stil endgültig festgestellt. Aber der äußere, drama-ähnliche Zuschnitt ist in den meisten Fällen stehen geblieben. Nicht erzählte, sondern gleichsam erlebte Begebenheiten werden uns vorgeführt; Einzelsänger und Chöre wirken unter der Maske bestimmter Persönlichkeiten. Diese Scheindramatik hat einen tiefen musikalischen Grund. Sie ist das einzige Mittel, den menschlichen Gesang für künstlerische Zwecke voll zur Ausnutzung zu bringen. Unwillkürlich steht der Sänger einem nur referirenden Texte mit einer gewissen Kühle der Nichtbetheiligung gegenüber. Erst wenn ihm die Fiction gestattet ist, sich mit einer bestimmten Persönlichkeit eins zu wissen, entfaltet er die volle Lebhaftigkeit und Durchgeistigung des Ausdrucks, deren das menschliche Organ fähig ist und durch die es seine Ueberlegenheit über die instrumentalen Organe größtentheils zu behaupten hat. Dies hat niemals Jemand besser gewußt als der Italiener; er würde verlegen sein, was er zu erzählend lyrischem Gesange, wie er in „Paradies und

Peri" sich lang hingestreckt, für eine Miene aufsetzen soll, da er doch selbstverständlich etwas darstellen will.

Beim balladischen Oratorium liegt die Sache umgekehrt. Nicht das Drama war zuerst da, sondern die epische Erzählung; sie muß, wenigstens in einigen Theilen, zur Scheindramatik erhoben werden, soll anders die volle musikalische Wirkung sich einstellen. Gelingt dies dem Dichter, so steht der Musiker vor der neuen Aufgabe, wie dergleichen Partien zu componiren sind. Ins Opernmäßige darf er nicht verfallen; Loewe ist in dieser Beziehung ein warnendes Beispiel; er fühlte sich nicht sicher auf der Grenze, die hier zwischen den entgegengesetzten Gattungen hinläuft, er schädigt durch theatralische Arien den Eindruck seiner Balladen-Oratorien, wie er denn selbst in einstimmigen Balladen wie „Esther" in den Opernstil hineingeräth. Die alten Sologesangsformen sind heutzutage fast untergegangen, die Arie sowohl wie das Recitativ. Man kann das tief beklagen, ändert aber dadurch an der Thatsache nichts. Ich glaube indessen, daß die Arie, die den stärksten individuellen Vortrag verlangt, für den Einzelgesang in der Ballade auch nicht die richtige Form wäre; nach der ganzen Entwicklung unserer Musik und nach der Entstehung der neuen Gattung selbst könnte es wohl nur das Lied sein. Auf diesen Ausgangspunkt blickend, schiene uns auch das Recitativ entbehrlich, insofern es im alten Oratorium den Faden der Thatsachen spann, an dem sich die Tonbilder aufreihen. Der Ballade ist ein sprunghaftes Wesen eigen; sie liebt es, die Hauptereignisse hinzustellen und überläßt deren Verbindung der Phantasie des Hörers. So können auch Tonwerke einheitlich und befriedigend wirken, die nur eine Reihe von Bildern vorüberführen, zwischen denen ein loser Zusammenhang besteht. Bruchs „Scenen aus der Frithjofsage" erhärten diese Möglichkeit nachdrücklichst; ihre Verbindung ist so locker wie nur denkbar, der Rhythmus des Contrastes, in dem sie sich abspielen, ist ihr vornehmstes einigendes Band; dieser ist stark genug, um zusammen mit dem inneren Gewicht der einzelnen Tonbilder dem

Werke nun schon dreißig Jahre lang einen Ehrenplatz zu gewährleisten unter den Compositionen gleicher Gattung.

Aber freilich, daß wir deshalb nun verzichten wollten auf die Kunstformen einer großen Vergangenheit, möchte ich damit nicht gesagt haben. Etwas Neues ist im Werden, aber es kann werden, ohne daß mit dem gebrochen würde, was früher bestand. Als Johann Adam Hiller seine ersten Liederspiele schrieb, wäre wohl Niemand kühn genug gewesen, zu prophezeihen, daß nur dreißig Jahre später auf demselben Boden eine „Zauberflöte" und nach abermals zehn Jahren ein „Fidelio" erwachsen würde. Das konnte geschehen, weil das strebkräftige Neue mit dem bewährten Alten eine Mischung einging, die beide stärkte. Vielleicht ist es dem zwanzigsten Jahrhundert vorbehalten, auf anderem Gebiete Aehnliches zu erleben.

Doch das sind Zukunftsgedanken, und die Gestaltung unserer musikalischen Zukunft ruht nicht bei den Historikern, sondern bei den Künstlern.

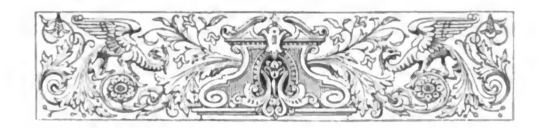




Namen- und Sach-Register.

(Die Ziffer bei den Namen bedeutet die Seitenzahl.)

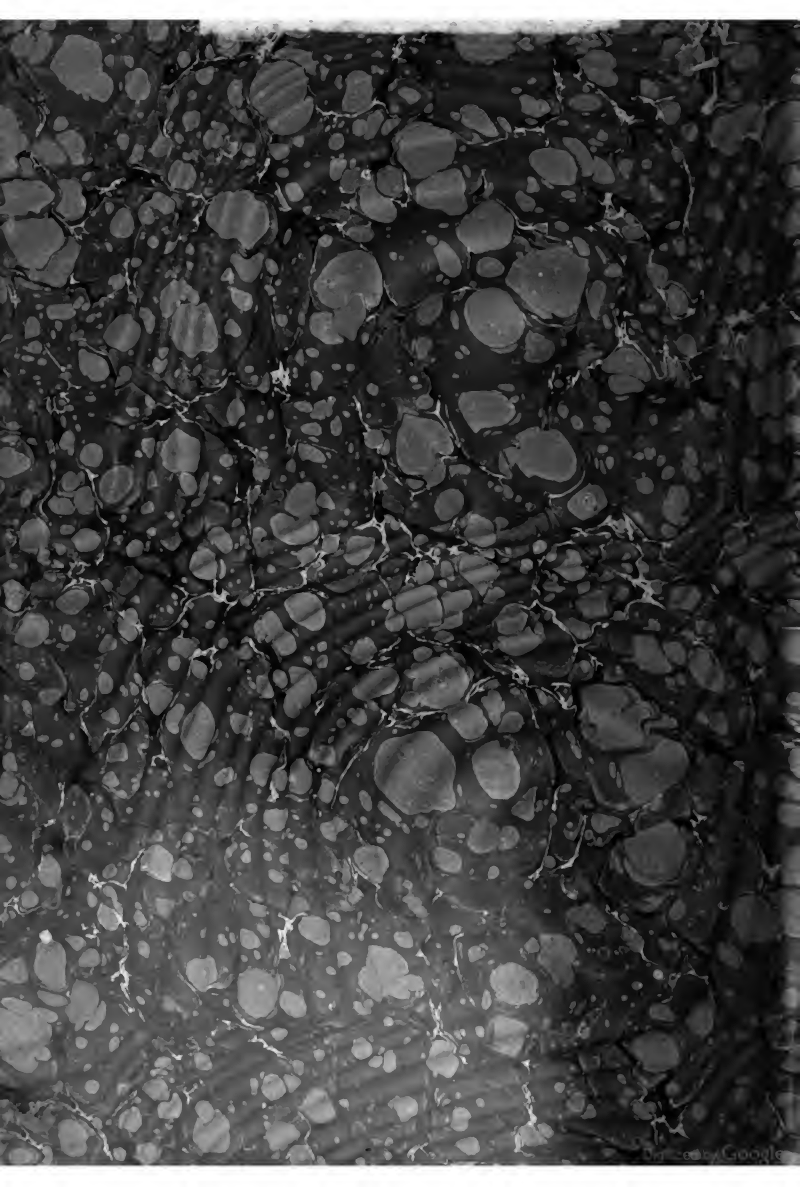
30*

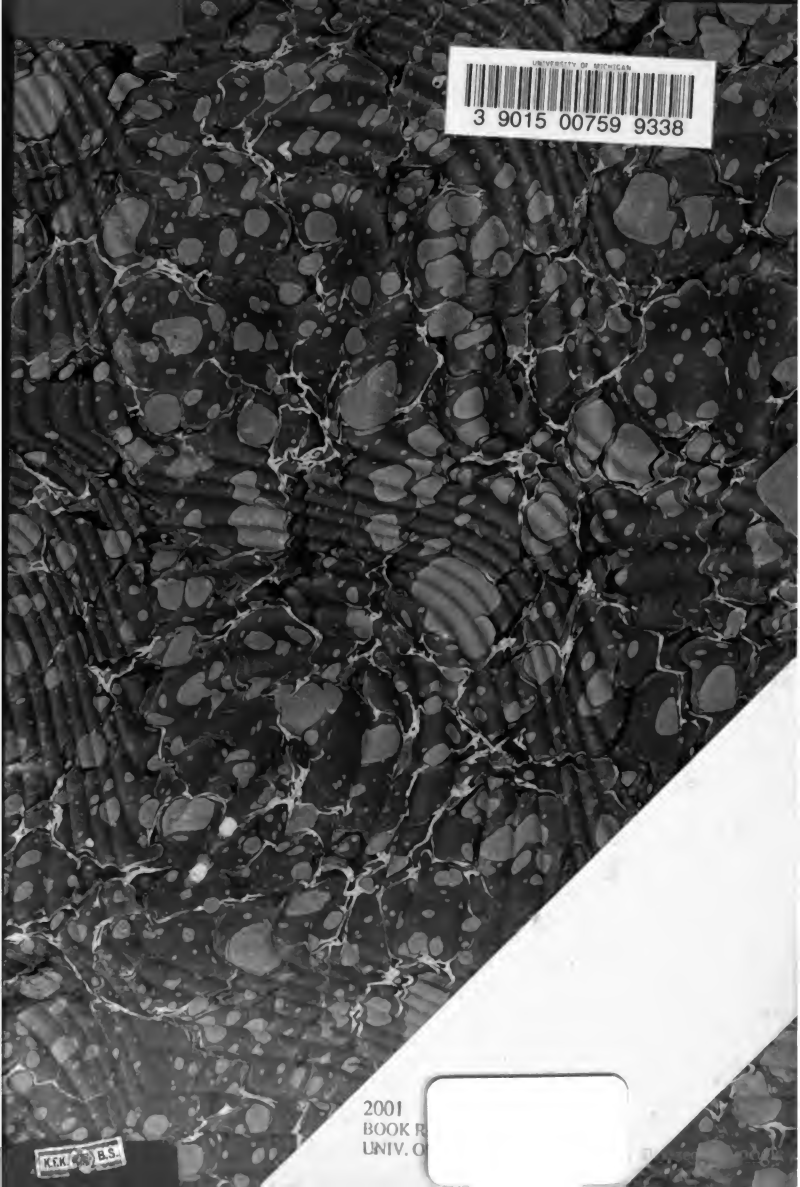


Inhalt.



Pierer'sche Hofbuchdruckerei. Stephan Geibel & Co. in Altenburg.




UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 00759 9338
2001
BOOK R
UNIV. O
K.F.K. B.S.

